ovidiu bîrlea

Preliminarii la o estetică folclorică • Jocul de cuvinte • Epitetul • Metafora și comparația • Formele de contrast • Formele de repetiție • Formulele • Refrenul •

poetică folclorică

editura univers

OVIDIU BÎRLEA

POETICĂ FOLCLORICĂ

Lector: SANDA ANGHELESCU
Tehnoredactor: ELENA BABY-POPESCU

Tiraj: 4 330 ex. broşate. Bun de tipar: 05.03.79.
Coli tipar: 18,5.

Tiparul executat sub comanda
nr. 2524 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

TIMOTHEI CIPARII
IN MEMORIAM

CUVÎNT ÎNAINTE

CITITORUL are în față o carte care nu seamănă cu nici una dintre poeticile tradiționale cu care l-a familiarizat școala. Iluzia că aceste poetici ar putea lămuri creația folclorică s-a spulberat la constatarea că ele, dimpotrivă, măresc opacitatea față de specificul folcloric cu cît sînt urmate cu mai multă fidelitate. Lucrarea mai are capitole care nu se văd prin tratatele de folclor din ultima vreme, cu cît mai prezumțios scrise, cu atît mai îndepărtate de arta vie a folclorului. Atari capitole alcătuiesc *in nuce* o introducere în arta poetică populară, socotită un domeniu pe deplin autonom.

S-a urmărit punerea în lumină a normelor populare care condiționează creația poetică, fără evaluări tranșante, atît de dăunătoare într-un domeniu stăpînit de alte orizonturi spirituale și de alte ierarhizări valorice. Pentru a nu depăși spațiul tipografic acordat de Editura Univers — căreia i se cuvin mulțumiri călduroase pentru acest sprijin — partea comparativă a fost redusă la aspectele apropiate de specificul românesc, scoțîndu-i la lumină rădăcinile latine, iar sistemele compoziționale au fost atinse abia în treacăt. Lucrarea se sprijină în primul rînd pe colecțiile reprezentative. Efortul a fost concentrat asupra detectării sistemului de creativitate ca atare, fără a urmări aspectele semnalate în toate colecțiile, în chip exhaustiv. De aceea, puținele evaluări cantitative de pe alocuri au doar valoare aproximativă, dealtfel circumscrisă fără echivoc în pasajul respectiv.

O. B.

București, noiembrie 1976

I. PRELIMINARII LA O ESTETICĂ FOLCLORICĂ

1. În CERCETAREA FOLCLORULUI, s-au conturat două tabere care de la o vreme duc un război ireductibil. În momentele de răgaz, fiecare își mai măsoară o dată puterile, apoi cu îndîrjire sporită pornește iarăși la atac. De o parte, stau esteții, de cealaltă cîțiva folcloriști. Forțele sînt vădit inegale, căci cei dintîi, mult mai numeroși și mai prestigioși, au puterea în mînă și caută să curețe terenul disputelor de impuritățile etnografice ale adversarilor. Ei pleacă de la premisa că frumosul e doar unul singur, așa cum e materializat în creațiile de prim rang ale literaturii universale. În vremea din urmă, atacul lor s-a dezlănțuit la noi cu mai multă virulență și unii cercetători ai literaturii au luat biciul în mînă ca să izgonească pe cei cîțiva folcloriști adversari și să proclame că frumosul folcloric nu poate fi altul decît cel decretat de ei, în consonanță cu normele instituite de știința frumosului și gustul lor, se subînțelege rafinat, hrănit de lecturi întinse și format la altitudinea exigențelor promulgate de o lungă istorie literară. Sprijinul principal îl găsesc în B. Croce, pontif al frumosului unic, după interpretări care se vădesc cam unilaterale la descifrarea mai atentă a textelor sale. El postulează „indivizibilitatea frumuseții, categorie unică a judecății", ca atare, „frumosul în sine nu suportă distincții și diviziuni" [1]. În consecință, o distincție „între arta și poezia *primitivă* și arta și poezia *cultă*" e lipsită de sens, „ele fiind de fapt două părți ale artei unice, care este în același timp primitivitate și cultură" [2]. În fapt, în numele „artei unice", o seamă de cercetători pun în aceeași cumpănă cele „două părți ale artei unice", fără să țină seamă de precauțiile indicate de Croce, în primul rînd de cele referitoare la descifrarea înțelesului, fiind deosebit de instructive greșelile semnalate de el la interpretarea unor pasaje din Dante [3]. Teoretic, Croce postulează existența unui criteriu unic de apreciere estetică, anume cel contemporan, al contemplatorului direct, care cerne totul prin simțirea sa, întrucît „toate particularitățile obiceiurilor și simțămintelor unor oameni din alte vremuri, noi nu le putem resimți direct, ca acei care

le-au trăit, ci numai așa cum ne apar ele în raport cu simțirea noastră de acum, printr-o participare sau o indiferență mai mică sau mai mare ori, mai bine zis, în alt fel sau într-un mod asemănător și totuși diferit" [4]. Există totuși un grad de pregătire istorică, filologică etc. care lărgește considerabil puterea de comprehensiune și dă putința unei evaluări estetice mai apropiată de cea a creatorului, cult sau popular. B. Croce subliniază în repetate rînduri această putere de pătrundere care se cîștigă după lectură îndelungă și după o familiarizare desăvîrșită cu autorul și cu lumea pe care o oglindește în operele sale. Numai aceasta îl face apt a se transpune în lumea aceea, așa cum e zugrăvită în opera de artă, cum se poate vedea și din explicarea unor scăderi aparente ale poeziei din *La Chanson de Roland* [5].

Pornind de la principiul unității artei, unii cercetători au instituit un criteriu absolut de evaluare a frumosului folcloric, care de fapt se dovedește o prejudecată estetică tot atît de infructuoasă ca și documentarismul amorf al acelora care nu pot ieși nici o clipă din orbita etnograficului pentru a stabili o ierarhie estetică a materialelor folclorice. Militînd pentru independența poeziei populare față de complementul său muzical, George Călinescu proclamă suveranitatea absolută a textului: „În poezia populară textul (spre a fi judecat esteticește) nu numai că se dispensează de melodie, dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie și pe măsură ce prin mijlocirea cărții ne obișnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într-atît folclorul depășește gustul unor anume grupuri umane spre a interesa pe toți iubitorii de literatură chiar refractari compromisurilor cu muzica" [6]. Partea muzicală este eliminată tot în numele esteticii, ca una care se află pe o treaptă cu totul inferioară: „Complementul melodic al baladei... surprinde pe cititorul fin de poezie prin incompatibilitatea, sub durata lecturii, a celor două planuri. Acest sentiment e provocat de monotonia părții muzicale, plăcută totuși poporului, dar mai ales de extraordinara valoare, uneori, a textului poetic, care ridică fantezia noastră în zone ideologice și emotive așa de înalte, ca în cazul *Mioriței*, încît execuția melodică apare superfluă și fastidioasă [7]".

Citatele sînt nu se poate mai elocvente pentru această poziție tranșantă. Mai întîi, se ivește posibilitatea ca un muzician, întemeiat pe aceleași considerente de natură impresionistă, să anuleze partea literară ca „fastidioasă" ori chiar „neajutorată" față de puritatea cristalină a tonurilor muzicale de o așa elevată finețe în variantele unor interpreți aleși. De fapt, aceasta este calea cea mai comodă, căci gustul personal ridicat la rangul de arbitru suprem n-are decît să dea calificativele ce i se par nimerite, fără osteneala de a vedea ce se ascunde sub cutare piesă folclorică, mai exact, cum se răsfrînge ea în mintea și gustul celor pentru care a fost plăsmuită. Privită sub acest aspect, separarea poeziei de complementul său muzical apare cu totul artificială, exceptînd puținele specii care derogă de la acest sincretism (orațiile de la nuntă și colindat, ghicitorile, descîntecele — cu unele excepții în Oltenia — așa-zisele frămîntări de limbă), căci țăranul nu recită versurile decît ocazional, în fața culegătorilor, îndeosebi a acelora care au oroare de muzică. Nu mai rămîne îndoială că în puterea de impresionabilitate, simbioza dintre poezie și muzică își aduce contribuția de căpetenie și detectarea ei rămîne ținta principală a aceluia care schițează notele estetice definitorii ale cîntecului popular și canoanele gustului popular. Nevoia de a le separa pentru studiu relevă în primul rînd specializarea limitată a cercetătorului, filolog sau muzicolog, nicidecum o deficiență înnăscută a producțiilor folclorice, oricît ar părea ele de „primitive" estetului rafinat. Pe scurt, problema, așa cum a fost pusă de cele două tabere, se reduce la două modalități: încercarea de a se apropia de jaloanele esteticii folclorice, adică de a urmări ecoul mesajului folcloric în emotivitatea destinatarului popular sau aceea, preconizată de mulțimea criticilor și istoricilor literari, de a se substitui fără nici o rezervă destinatarului folcloric. Este oare îndreptățită o atare substituire? Anticipăm răspunsul că ea e îngăduită numai pentru cel ce vrea să aprecieze folclorul la fel ca pe orice creație cultă, după aceleași criterii, fără nici o îngrădire sau alte circumstanțe atenuante.

La prima vedere, s-ar părea că aceasta ar fi unica soluție plauzibilă, întrucît, cum s-a văzut, estetica a postulat unicitatea frumosului, iar poezia populară ca poezie în esență nu se deosebește de cea cultă [8]. Dar dincolo de această esență, practic greu de delimitat, există modurile particulare de rea-

lizare artistică, variabilă după gen și de la regiune la regiune, ceea ce înseamnă în primul rînd ierarhie istorică, după vechimea genului și speciei folclorice și după stadiul de evoluție al zonelor teritoriale. Chiar rezerva pe care o formula G. Călinescu cu privire la „monotonia părții muzicale, plăcută totuși poporului", arată implicit că există două moduri de a plăcea: cel al cercetătorului cult și cel popular, dar în chip ciudat, se preconizează o singură estetică, aceea a scrutătorului rafinat de cultură. Se vede de îndată că pasul următor e cel de a se substitui total destinatarului folcloric, căruia de fapt i se adresează mesajul operei folclorice, cu libertatea necontestată de a descifra sensul acesteia în concordanță cu viziunea sa cărturărească și cu preferințele sale literare (sau muzicale). Aceasta ar fi doar o evaluare a folclorului de pe pozițiile artei culte, din punct de vedere științific fără valoare, mai mult o afacere privată care interesează doar întrucît personalitatea scrutătorului se numără printre cele de prim rang și în măsura în care aserțiunile enunțate nu sînt contrazise de controlul științific. Nu trebuie să se uite că primul pas în cercetarea estetică îl constituie descifrarea sensului operei folclorice, a fragmentelor sale, emotivitatea fiind strîns determinată de înțelesul pe care l-a insuflat creatorul ei. Operația implică în primul rînd o cunoaștere adîncită a împrejurărilor în care s-a creat opera folclorică, a mentalității populare cu toate resorturile ei și multiplicitatea formelor de a reacționa la impulsurile din afară. Aceasta presupune o temeinică pregătire și o familiarizare deplină cu lumea folclorică. Doar „specialistul" poate face atari sondaje, înarmat cu prudență și fără să se lase ademenit de conturări tranșante, lăsînd cîmp larg jocului probabilităților. Ca și în alte domenii, intuiția genială poate suplini, în anumite limite, pregătirea de specialitate, dovadă justețea atîtor opinii referitoare la creația folclorică ale oamenilor mari din diferite țări. Talentul popular, frumusețea folclorică, adîncimea unor idei și sentimente din creațiile populare au fost preamărite fără rezerve de marii creatori, uneori chiar provenind din folclorul altor popoare [9]. În genere, descifrarea folclorului rămîne rezervată celor cu pregătire adecvată și numărul acestora este prea mic dacă se face abstracție de mulțimea diletanților care aici abundă mai mult decît în celelalte discipline învecinate. Faptul a fost semnalat încă de la începuturile folcloristicii

de către Hegel într-un pasaj despre care se poate spune că a fost trecut cu vederea deopotrivă de esteticieni și folcloriști. În ale sale *Prelegeri de estetică*, Hegel, punînd în lumină particularitățile naționale oglindite în creația folclorică, conturează și limitele înțelegerii care decurg din aceasta: „Cu deosebire în poezia populară se manifestă *particularitățile* variate ale naționalităților, motiv pentru care ne dăm atîta osteneală să adunăm, în interesul universal al epocii noastre prezente, tot felul de cîntece populare și să învățăm a cunoaște, a simți și a retrăi modul specific de azi al tuturor popoarelor. Deja Herder a făcut mult pe acest teren, iar Goethe, prin imitații mai independente, a știut și el să apropie de simțirea noastră creații extrem de diferite ale acestui gen. Dar nu poți simți cu totul decît cîntecele propriei tale națiuni, și, oricît de mult am fi noi germanii în stare să ne transpunem în sufletul străinilor, totuși tonul cel mai intim al interiorului național este pentru alte popoare ceva străin, încît spre a putea face să răsune în sufletul lor și tonul natal al propriului său sentiment, acesta are nevoie de o prelucrare complementară. Această prelucrare complementară Goethe a acordat-o însă cîntecelor străine, pe care ni le-a adus în chipul cel mai frumos și cel mai cuminte numai în măsura în care prin aceasta particularitatea unor astfel de poezii a fost păstrată neatinsă, ca, de exemplu, în elegia femeilor nobile ale lui Hassan-aga"[10]. Cum se vede, Hegel situa limita comprehensiunii pe tărîmul național: poți înțelege și gusta numai producțiile folclorice ale propriului tău popor. La acea vreme, folclorul era cunoscut abia în mică măsură și, ceea ce e mai grav, în chip selectiv, căci primele culegeri, începînd cu faimoasa antologie a lui Herder, cuprindeau bucăți accesibile, mai apropiate de creația cultă. Ca atare, nu e de mirare că Hegel învedera granița națională ca un prag greu de trecut în gustarea folclorului, dar din exemplul negativ pe care îl citează, se vede cu ușurință că această graniță este de altă natură. Amintind că viața unor popoare nu s-a dezvoltat în grad mulțumitor, Hegel precizează: „În consecință, faptul că o poezie populară oarecare prezintă pentru noi interes poetic, sau, dimpotrivă, are ceva ce ne îngrozește, depinde de felul situației și al sentimentelor pe care le înfățișează; deoarece ceea ce apare ca excelent imaginației cutărui popor, poate apărea altui popor ca ceva insipid sau îngrozitor și respingător. Astfel, de

exemplu, există un cîntec popular în care se povestește istoria unei femei zidite în zid la porunca soțului, femeie care nu reușește prin rugămințile ei să obțină mai mult decît să i se lase în zid loc deschis pentru sîni ca să-și poată alăpta copilul, ea mai trăiește pînă cînd copilul nu mai are nevoie să fie alăptat. Aceasta este o situație barbară și îngrozitoare. Tot astfel, jafurile, bravurile, faptele țîșnite din simpla sălbăticie a inșilor nu au pentru ele însele nimic cu ceea ce ar trebui să simpatizeze popoare străine, stăpîne pe altă cultură. De aceea, cîntecele populare sînt adesea tot ce poate fi mai particular; pentru aprecierea caracterului excelent al lor nu mai există nici un criteriu fix, fiindcă ele se găsesc la prea mare distanță de ceea ce este general-omenesc. Iată de ce, făcînd cunoștință în timpul din urmă cu cîntece de-ale irochezilor, eschimoșilor și de-ale altor popoare sălbatice, nu ne-am lărgit chiar totdeauna cercul plăcerilor noastre poetice" [11]. Exemplul iugoslav al cîntecului despre jertfa zidirii arată pe deplin că pragul care separă esteticul de inestetic rezidă în diferența de cultură, de mentalitate și gust. Se poate ca un atare cîntec să fi existat și în folclorul german, dar cum culegerile sînt atît de tîrzii, el a dispărut în veacurile anterioare din repertoriul național, pe bună măsură ca ceva depășit, barbar și îngrozitor pentru o mentalitate mai evoluată. Cît de aparent națională era distincția stabilită de Hegel, se vede din împrejurarea că jertfa zidirii a fost practicată pretutindeni în Germania, la fel ca în alte țări europene, îngropîndu-se sub temelii chiar oameni, nu numai animale substituite [12], ea fiind tot atît de „barbară și îngrozitoare" ca și balada sîrbă pe care a citat-o. Experiența a arătat că tocmai folclorul arhaic e mai puțin gustat din pricina diferenței mari dintre nivelul creatorului din timpuri îndepărtate și cel al intelectualului modern. Omul cultivat gustă doar producțiile folclorice mai evoluate [13], pe cînd cele arhaice îi repugnă, în cel mai bun caz socotindu-le stranii și de necuprins. Cînd are în față un text cu înțelesuri mai adînci, în orgoliul său de mare cărturar nu se îndoiește nici o clipă că semnificația nu poate fi alta decît cea pe care o descifrează el. Sub acest aspect, istoria opiniilor despre anumite creații folclorice e și o sumă de aberații care își găsesc loc numai într-un cimitir de idei. Exemplul cel mai la îndemînă ni-l oferă istoricul interpretărilor *Mioriței*. Unii au văzut în această baladă, în concordanță

cu ce le spunea lor testamentul poetic din finalul ei, un fel de euforie funebră, *Miorița* atestînd dragostea românului pentru moarte, dorința de a se cufunda în neant, nostalgia morții etc. [14]. În subsidiar, aceștia admirau — și se poate bănui că invidiau — seninătatea ciobanului mioritic în fața morții iminente. Dar dacă se pleacă de la realitatea spirituală care a condiționat-o, tîlcul baladei se învederează a fi tocmai opus celui semnalat mai sus. Anume, în concepția străveche se credea că după moarte, omul continuă să trăiască iarăși cu aceleași îndeletniciri și în aceleași împrejurări, decît în altă lume, în așa-zisa „lume neagră" a morților. În această lumină, ciobanul mioritic are tot temeiul să nu se mai sperie de moarte, teama lui reducîndu-se la aceea de a nu fi despărțit de turma pe care a păstorit-o și i-a devenit atît de apropiată. Ca atare, testamentul poetic al ciobanului mioritic nu mai exprimă „dorul de extincție" în mijlocul naturii, ci, dimpotrivă, preamărește viața pămînteană, dorind să se poată perpetua întocmai și dincolo, pe „ceea lume". Se poate bănui că o dată cu amuțirea concepției care a generat această viziune despre moarte, mesajul testamentului poetic să fi fost interpretat ca o afirmare a dragostei de propria îndeletnicire, în speță de păstorit, o declarație de proslăvire a vieții, străbătută de un optimism senin pe care îl poate genera numai robustețea spiritului popular. Prima piatră de încercare în abordarea folclorului stă în această cheie a înțelesurilor pe care le au încifrate creațiile populare. Suma erorilor semnalate la acest capitol constituie o pavăză cu care trebuie să se înarmeze cercetătorul prudent, dezbărat de prejudecăți și de categorisiri tranșante. Adesea, obstacolul perceperii juste e de natură lexicală. În folclor, se întîlnesc o seamă de cuvinte dialectale a căror nuanță scapă scrutătorului fin de poezie, iar în cel arhaic abundă pe alocuri termeni și întorsături desuete care pot fi percepute în plenitudinea lor expresivă numai de filologul familiarizat cu limba veche. Fenomenul e cunoscut publicului cititor din descifrarea paginilor de literatură veche încă de pe băncile școlii. Dificultățile persistă atunci cînd termenul arhaic sau dialectal s-a degradat în uzul curent la un sens peiorativ, cel mai adesea indecent. În atari cazuri, culoarea poetică a pasajului pare compromisă fără drept de apel, pentru că gustul estetic se vădește monocord și intransigent, acționînd cu tirania prejudecății [15] prin sen-

tințe definitive. Greutăți de atare natură se întîlnesc și în domeniul muzicii, unde repulsiile par și mai categorice. Constantin Brăiloiu relatează, cu amărăciune amestecată cu un dispreț reținut, cum la un congres internațional de muzicologie unde el prezentase o comunicare despre muzica primitivă cu numeroase exemplificări sonore, este gratulat de președintele congresului pentru a-i fi purtat pe auditori, pentru cîteva clipe și cu funcție cathartică de destindere *„hors de la musique"* (în afara muzicii!!). Educația muzicală din conservatoare, bazată în exclusivitate pe muzica clasică europeană, a creat praguri greu de trecut către perceperea celorlalte sisteme muzicale, în primul rînd pentru înțelegerea și gustarea muzicii populare a neamului din care face parte [16]. Reajustarea auzului muzical astfel format pare mult mai anevoioasă, dovadă aserțiunile unor muzicologi notorii ca Hornbostel, Jean Huré, C. Brăiloiu [17]. „L'orgueil de grande culture", semnalat de Brăiloiu la cărturarul european, se interpune cu obstinație între arta clasică și cea populară sau primitivă din celelalte continente. Atîta vreme cît persistă atare dispreț, nu se poate încropi o cercetare obiectivă a frumosului popular sau de extracție primitivă, potrivit criteriilor de evaluare ale plăsmuitorilor din mediile de jos.

La începuturi, distanța estetică dintre cult-popular nu a fost întrezărită, dar în chip tacit însăși îndreptările în sens estetizant la care erau supuse textele și melodiile notate, uneori în chip involuntar, stau mărturie despre această diferență. Pentru a fi gustată, se cerea ca produsul folcloric să se încadreze cît mai adecvat în tiparele frumosului instituit de canoanele epocii romantice. Ruperea zăgazurilor clasice, înlăturarea faimoaselor reguli cu vechime de atîtea secole, proclamarea egalității tuturor cuvintelor în vocabularul poetic a creat premisele necesare înțelegerii poeziei populare, totuși mai rămîneau viabile încă atîtea bariere care, cu vremea, odată cu stingerea entuziasmului romantic, s-au dovedit neașteptat de tenace, adesea chiar de netrecut. Cercetătorii familiarizați cu operele folclorice și-au dat seama de gravitatea lor, s-au poticnit de urmele lăsate în lucrările cărturarilor insuficient orientați în secretele culturii populare și le-au semnalat pe rînd, subliniind în cor că pentru perceperea poeziei populare e nevoie de criterii complementare, diferite de cele instituite de tradiția clasică. Aproape pe toate meri-

dianele se întîlnesc pagini despre precauțiile cu care trebuie să se înarmeze cei ce se încumetă la detectarea frumosului folcloric, iar după stingerea ostilităților de la început dintre cele două tabere, ale admiratorilor și denigratorilor creației populare [18], ele devin un loc comun al studiilor despre frumosul folcloric. Un cercetător al vechilor cîntece scandinave avertiza la finele secolului trecut: „Il ne faut point appliquer à la poésie populaire les règles ordinaires de la critique: parce qu'elle est comme un organisme vivant. Les chants qui en sont issus naissent, se développent et meurent, comme les plantes des bois, le plus souvent sans que nul ne sache comment" [19]. Otto Böckel concepea cîntecul popular ca un remediu împotriva haosului din cultura modernă („moderne" Kulturtrubel) și propovăduia în consecință propagarea lui în formă vie, nu prin studii teoretice, socotite ineficiente [20]. În colțul iberic al Europei, Ramón Menéndez Pidal preconiza cercetarea variantelor după criteriul filologic îngemănat cu cel estetic, anume pentru a putea surprinde gustul artistic colectiv, dezbărat de ciudățeniile gustului personal [21]. Garabet Ibrăileanu nu se îndoia că „Noi avem una din cele mai bogate și mai frumoase poezii populare din Europa", ajunsă la noi după un „lung și neîndurat proces de selecție, exercitată de atîția oameni, de atîtea generații, cu gusturi atît de diverse", iar eventualele neregularități în ritm, rimă și măsură nu constituie „o greșală ... Un deficit e, *pentru noi*, pentru că noi ne-am *deprins* cu exactitatea versului, și pentru că noi nu luăm cunoștință de poezia populară, nu o percepem cum trebuie. Poezia populară se cîntă, nu se recitează" [22]. Adaptarea la canoanele folclorice e relevată cu mai multă strîngență de către Dumitru Caracostea în polemica sa cu Eugen Lovinescu din 1915. Un examen cît de sumar al literaturii populare arată că „e o greșală să o privești și să o cercetezi în același fel ca pe cea cultă, că însemnătatea ei trebuie să fie măsurată cu alte criterii" [23]. Pîrghia cercetării estetice trebuie ancorată în gustul popular, „sprijinindu-ne de psihologia omului simplu și mărginind cercetarea noastră la poezia poporană așa cum ni stă înainte cînd n-a fost modificată de un poet cult" [24]. Ca și Croce, Caracostea relevă unitatea funciară dintre cele două poezii: „Între poezia poporană și cea cultă nu este o deosebire de esență, ci o deosebire de grad, după cum nu este o deosebire de esență, ci numai de

grad între arta unui primitiv ca Giotto și aceea a lui Rafael. Dar înrudirea aceasta a fenomenelor nu ne îndreptățește să le judecăm cu aceeași măsură... Poezia poporană se *zice*, e însoțită și susținută de cîntec, cea cultă se mărginește la cuvîntul rostit; poezia cultă e gustată în formă definitivă, scrisă, în care un autor cunoscut și-a cristalizat concepția, poezia poporană se transmite oral, trăiește sub felurite forme, din care la noi ajung, ca un ecou, unele variante" [25]. În consecință, „cercetătorul trebuie să se desfacă de rătăcirea, curentă azi la noi, de a căuta în poezia poporană imagini de felul celor culte, de a se mărgini la o variantă două și de a socoti că valoarea estetică a poeziei poporane stă în modificările lui Alecsandri și trebuie să fie căutate în colecția lui". Atît că motivul folcloric are „o ciudată existență. Forma lui absolută, permanentă, n-o găsești nicăieri", aidoma ideilor lui Platon [26].

Dificultățile încep abia cînd se trece la analiza materialului folcloric. Deși teoretic cercetătorul admite specificitatea domeniului, totuși cînd pășește la evaluări estetice, gustul său, modelat de cultura clasică, involuntar își arată roadele. Ca în orice domeniu de cercetare, se recomandă ca primă pavăză familiarizarea intensă cu creațiile folclorice pentru a capta nu numai înțelesurile ce trebuie detectate, ci și normele estetice care au prezidat la plăsmuirea lor. Analiza atentă arată că nici acestea nu au valabilitate largă, dimpotrivă, uneori sînt mărginite la o singură specie și adesea chiar pe un teritoriu limitat. Oșeanului i se par bizare cîntecele oltenești și invers, iar manierele locale de a boci par celor din alte ținuturi atît de stranii, încît nu-și pot ține rîsul. Îndeosebi produsele folclorului arhaic trezesc opoziții și persiflări celor care nu s-au familiarizat cu ele din copilărie. Folcloristul e pus să găsească un numitor comun estetic acestor divergențe pe care le semnalează, uneori involuntar, purtătorii de folclor. Cercetătorul grăbit e înclinat să taie de îndată nodul gordian, socotind drept urîte, neizbutite etc. tot ceea ce contravine gustului comun pe care și-l instituie drept etalon absolut. Ar fi deosebit de instructivă o istorie a feluritelor păreri despre o operă folclorică care s-a bucurat de o atenție mai susținută. Mărginindu-ne numai la părerea lui Hegel despre balada sîrbă despre jertfa zidirii, se vede cu ușurință ce caleidoscopie fluctuantă s-a putut contura vreme de un veac și ceva. Jacob

Grimm socotea această baladă sîrbă drept una dintre cele mai mișcătoare cîntece ale tuturor popoarelor și timpurilor[27], în opoziție cu Goethe care, ca și Hegel, era neplăcut impresionat de brutalitatea sacrificării. Alți cercetători vor acorda primatul incontestabil versiunii grecești, care nu e nici aridă și scurtă ca cea bulgară, nici prolixă ca variantele sîrbești[28]. De abia captarea semnificațiilor din episodul final al baladei românești relevă dintr-o dată înălțimea la care s-a ridicat plăsmuitorul anonim român. Cercetătorii au văzut în prefacerea lui Manole în fîntînă o pedeapsă perpetuă pentru că și-a zidit soția prea credincioasă în temeliile mînăstirii. Dar legendele și credințele populare arată că fîntîna e, dimpotrivă, un mijloc de expiere a păcatelor: trecătorii însetați se vor ruga pentru constructorul fîntînii și în felul acesta el va fi mereu pomenit, în cele din urmă rugăminții colective avînd drept rezultat anularea osîndei care îl apăsa. În balada românească, cele două jertfe și-au găsit împlinirea firească în cele două monumente, mînăstirea fără pereche și alături cișmeaua miraculoasă a lui Manole, vindecătoare de boli și mai cu seamă de tirania dorului. Construcția poetică e desăvîrșită mai întîi pe plan mitologic, întrucît cele două monumente întruchipează principalele verigi ale omului cu cosmosul, cel dintîi hrănind aspirațiile către infinitul simbolic, celălalt materializînd legătura cu adîncurile telurice prin acel element acvatic atît de indispensabil vieții. Armonizării mitologice a temei îi corespunde una compozițională, căci tumultul din baladă se preface în final în opusul său. După cea mai teribilă dramă umană ce se poate închipui, se ridică în zare turlele aurite ale mînăstirii, iar mai jos șopotul blînd al fîntînii lui Manole, ca în locul unde nu s-a întîmplat nimic. Doar trecătorul ostenit și însetat mai adastă la izvor, și după ce s-a răcorit, învăluit de umbra tragică a meșterului, zice din plinul inimii sale, cum atestă o variantă vîlceană:

Fie pomenire
A cui a făcut
Acea mînăstire[29].

Exemplul citat arată că rezolvarea trebuie căutată în nota specifică a întregului și a componentelor sale. Frumosul e concrescut pe ceea ce e caracteristic, întrucît acesta îi asigură acea notă diferențiatoare prin care ajunge la unicitate. S-ar

părea că urmărirea caracteristicului ar duce pe cercetător pe drumul greșit al documentarului și astfel investigația ar sfîrși în apele etnograficului, fără vreo perspectivă către realizarea estetică. Învinuirea de „documentar" sau de „etnografism" care apare des pe buzele a o seamă de estetizanți izvorăște de fapt din neputința de a se dezbăra de canoanele artei clasice, din lipsa de permeabilitate la un frumos plăsmuit la alte altitudini spirituale. Nota caracteristică e o însușire a poeziei de pretutindeni, întrucît ea e îmbinarea „particularului cu universalul, a individului cu cosmosul; punctul ei de plecare este (cum a spus o dată Goethe despre artă în general) « caracteristicul »; rezultatul este însă « frumusețea »" [30]. Cercetătorul e chemat să dezvăluie acel sîmbure caracteristic, în concordanță în primul rînd cu normele logicii care cer detectarea diferenței specifice față de genul proxim. Prima notă diferențiatoare a folclorului din care decurg toate celelalte cu caracter mai restrîns, rezultă din *oralitatea* lui. Observația, de gradul unui truism, a scăpat totuși celor mai mulți care, de obicei din comoditate, au uitat că se află în fața unui produs plăsmuit și vehiculat pe cale orală, cu toate servituțile care decurg din această particularitate.

2. **Particularitatea artei folclorice. Consecințele oralității** *

Condițiile specifice în care iau naștere și se propagă creațiile folclorice se răsfrîng cu prisosință în particularitățile lor poetice. Pentru a fi viabile, ele se supun anumitor tipare, îmbracă unele formule prin care se mențin mai tenace în memoria interpreților.

Simplitatea (și naivitatea) care străbate producțiile folclorice a fost relevată ca o caracteristică de seamă, numită mai pe scurt „tonul", atît de vizibil în sentimente și mai cu seamă în felul în care sînt exprimate. Acesta constituie unitatea de măsură cu ajutorul căreia se pot detecta contrafacerile și explică de ce e imposibilă imitarea folclorului [31]. Ingenuitatea populară, de grad arhaic sau puțin evoluată, își pune pecetea cu prisosință pe imaginile poetice, pe metaforele și compara-

* Publicat, cu adaosuri, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1/1977 p. 14—22.

țiile din folclor, înscriind o anumită limită, a cărei depășire trădează influența cărții.

O consecință de căpetenie a oralității se vădește a fi polisemantismul unor producții folclorice în totalitatea lor sau în unele fragmente. Prin circulație, opera folclorică e supusă interpretării. Căci interpretul are în genere o atitudine de dominare față de ea, o crede un bun personal, făcut anume pentru a i se potrivi, de aceea la nevoie îi aduce schimbările necesare, întocmai ca o haină ce s-ar preface de la sine după modă și starea timpului. Poziția insului folcloric e tocmai opusă cititorului cult care se subordonează operei pe care o gustă, caută să descifreze cît mai adecvat ideile și sentimentele autorului. Se poate întîmpla, uneori din exces de zel filologic, alteori din lipsă de cultură sau din opacitate, să-i atribuie sensuri străine, inexistente în paginile autorului, dar aceasta este o aberație [32]. În folclor, fenomenul devine însă firesc în anumite limite. Cînd modificările aduse sînt viabile, adică se încetățenesc în repertoriul local, faptul capătă aprobarea colectivă. Se întîlnesc însă și cazuri în care înțelesul poeziei poate fi diferit, fără a i se aduce formei o modificare oricît de ușoară, iar sensul ce i se dă poate fi captat numai din cercetarea împrejurărilor la care se aplică sau din comentariile interpreților atunci cînd folcloristul e un culegător experimentat și procedează cu sagacitate. Pînă acum, exemplele semnalate sînt puține [33], dar elocvente pentru atîtea alte cazuri care au scăpat culegătorilor amatori. Ele arată că dacă în cercetările menite să dezvăluie originea și vechimea, împrejurările legate de geneză și de răspîndire pe aria dată, se are în vedere tipul folcloric ca atare, cu eventualele lui prefigurări în subtipuri, în evaluările de natură estetică varianta rămîne suverană. Folcloristului i se cere să o urmărească în plinătatea ei poetică, avînd mereu înaintea ochilor înțelesul ce i se dă, ecoul stîrnit printre ascultători, pe care îl coroborează adecvat cu particularitățile de formă, cu grija de a măsura elevația care i s-a adus față de cele învecinate, dar de rang estetic inferior. Chiar în producțiile arhaice cu funcție rituală, față de care interpreții au o atitudine de subordonare și în consecință de reproducere fidelă, întrucît alterările le-ar știrbi eficiența, cum sînt descîntecele și în anumite limite colindele profane, se strecoară și aici modificări, adesea nu în forma lor, cît în semnificația ce i se dă

faptului narat (sau descris), canalizîndu-l spre un anumit sens ce deserveşte nevoile spirituale obşteşti.

Cum poezia nu poate fi percepută decît plecînd de la înţelesul ei[34], un studiu de filologie folclorică trebuie să aibă mereu înaintea ochilor sensul poeziei cercetate, sprijinindu-se pe mărturiile interpreţilor populari, iar cînd acestea lipsesc, pe concepţiile populare potrivit nivelurilor în care se stratifică, cu grija de a nu descoperi imagini sau idei incompatibile cu straturile populare. Afirmaţiile tranşante se vădesc periculoase, mai cu seamă cînd cercetătorul are cunoştinţe aproximative despre universul folcloric.

S-a arătat de multă vreme cum creatorii folclorului se feresc să exploreze nuanţele, stadiile intermediare şi reduc faptele la laturile lor opozante, zugrăvindu-le numai în cele două culori, alb şi negru. Aplecarea spre contrastul dual ţine fără îndoială de un fel arhaic de a gîndi, dar e în acelaşi timp şi o consecinţă a oralităţii, căci de abia în felul acesta opozant faptele se imprimă mai bine în memorie şi dăinuiesc cu mai multă tenacitate. Poezia populară cîştigă enorm în expresivitate prin această tehnică dual㠹 opoziţia incitînd la reverberaţii spirituale adînci, dovadă predilecţia îndelungă şi tenace pentru basmul fantastic, specia cea mai arhaică dintre cele nerituale. Sistemul structural alb-negru s-a dovedit deosebit de apropiat de mentalitatea omenirii arhaice, cum atestă persistenţa credinţelor de această natură, mereu reluate de la iranienii îndepărtaţi pînă la bogomilii medievali, cu refugiul ultim în straturile populare. Contrastul are ramificaţii puternice în folclor, căci abundă nu numai metaforele şi comparaţiile de contrast, dar însăşi viziunea hiperbolică porneşte de la el ca de la o bază necesară şi i se simte prezenţa chiar atunci cînd nu se fac referiri exprese, lăsîndu-se a fi subînţeles.

Feluritele forme de repetiţie se vădesc a fi tot atîtea procedee generate de sistemul oral. Dincolo de rădăcinile rituale ale gestului iterativ, memoria populară cultivă repetările tocmai din necesitatea de a le ţine mai bine imprimate. Repetiţia se conjugă în chip fericit cu cealaltă consecinţă a oralităţii, varierea, acel *Variationstrieb* care e în cele din urmă semnul ei distinctiv cel mai pregnant, întrucît dispariţia lui e un simptom infailibil că oralitatea e pe punct de extincţie. Se foloseşte de cîtăva vreme termenul „stereotipie"

pentru a denumi o seamă de forme ale repetărilor în creaţia folclorică. Luat în înţelesul său propriu, el este totuşi abuziv, deoarece repetarea nu e decît întîmplător exactă, în chip obişnuit se observă oarecari alunecări, uneori imperceptibile la prima vedere, care şterg impresia de monotonie ce rezultă din repetiţia fidelă. Repetarea, împreună cu complementul său varierea, se dovedesc îmbinate în creaţia folclorică într-un echilibru dialectic, una arătîndu-se indispensabilă celeilalte, ca două faţete de aceleaşi realităţi unitare. Varierea nu provine numaidecît din deficienţele memoriei populare, cum se crede de obicei, ci izvoreşte în primul rînd dintr-o necesitate estetică: plusul adăugat de fiecare dată măreşte, pe de o parte, puterea expresivă a fragmentului respectiv, iar pe de alta înlătură monotonia şi obcseala pe care o provoacă aceasta atît la interpret, cît şi la auditori. Aspectul semnalat e trecut cu vederea aproape cu regularitate în studiile de folclor, care operează de predilecţie cu schema tipurilor, abstracţiuni osificate din care a fcst eliminată vivacitatea şi savoarea plinătăţii artistice ce se găseşte numai la nivelul variantei realizate.

În creaţiile populare de toate categoriile obvin, uneori cu obstinaţie neaşteptată, anumite clişee, formule închegate, reproduse la locul potrivit. Ele oferă comoditate interpretului oral, scutindu-l de eforturi creatoare pe care le-ar necesita tocmai momentele-cheie ale piesei folclorice, acolo unde e nevoie de mai multă expresivitate. Formularea lor în expresii bine rotunjite, cu eliminarea elementelor lăturalnice de prisos, oferă avantajul de a fi uşor memorate, făurirea lor fiind izvorîtă din nevoile stringente ale oralităţii. Şi sub acest aspect, opera folclorică se vădeşte a fi în genere o îmbinare dialectică între formulele puse la îndemîna interpretului de tradiţia orală sub fórma unor prefabricate artistice şi restul structurii, izvodită pentru a oglindi tema particulară. Atît că formulele nu participă la închegarea producţiilor folclorice în măsură similară în toate genurile şi speciile folclorice: cel mai tributar formulelor pare a fi descîntecul, iar cea mai descătuşată de ele se arată strigătura. Pe plan regional se observă apoi o altă scară a frecvenţei formulelor: acolo unde tradiţia s-a păstrat mai tenace, formulele speciei apar cu frecvenţă ridicată faţă de alte zone unde viaţa acesteia a fost mai precară, cel puţin în vremea cînd au surprins-o culegerile de folclor.

Refrenul se vădește de asemenea o creațiune a oralității foclorice, din necesități multiple. S-au propus explicații felurite cu privire la geneza și funcția lui, dar toate atestă obîrșia lui populară, reprezentînd la începuturi o formă rudimentară și mai cu seamă concentrată de artă plină de substanță și de aluzii, cu vremea afinat pentru a fi potrivit unor subtilități lirice de mare acuitate.

Versul popular e făurit de asemenea pentru a fi cît mai ușor memorizat. Ca atare, el decurge în chip firesc, întocmai ca vorbirea de toate zilele, inversiunile fiind rare, incomparabil mai puține decît în poezia cultă. Un vers exprimă o parte distinctă a ideii poetice, care se vădește un tot unitar, corespunzînd propoziției gramaticale. El e străin de îmbinarea unor părți eterogene, repudiind în chip organic enjambementul, caracteristic poeziei culte [35]. Prezența lui e fără îndoială un indiciu că bucata a fost modificată de culegător în conformitate cu versificația cultă sau că a fost plăsmuită sub influența puternică a literaturii culte. Ca atare, cînd apare cîte un vers de felul:

Du-te la domnii din sfat,
Spune: „Pintea s-o rugat ...[36]

sau:

Soarele s-aprinse
De necaz și zise[37]

se poate conchide că a fost creat pe hîrtie de un ins familiarizat cu versurile culte, căci el e contrar modalității orale de a se exprima în versuri.

Se mai datoresc oralității şi numeroasele formule, construite cu *verba dicendi* prin care e anunțat dialogul — mai rar monologul —, cu grija de a-l distinge de relatarea propriu-zisă. În poezie, el cuprinde totalitatea unui vers. În narațiunile în proză, formula acestor *verba dicendi* e redusă la forma cea mai simplă, acel *zice* (sau *ice*) care apare nu numai la începutul dialogului, ci chiar în vorbirea personajului, punctîndu-i alocuția cu o sumedenie de astfel de *zice (ice)*, iar la unii dintre povestitori, particula *zice* s-a transformat într-un fel de tic oral care copleșește alocuția personajului [38].

Oralitatea mai are avantajul că păstrează, prin reproducerea directă, culoarea sonică a poeziei, răsunetul ei viu, de care este văduvită literatura cultă cu sistemele ei grafice, oricît de complete ar fi ele [39]. Lipsa e remediată doar parțial şi abia în vremea noastră, prin imprimările poeziilor pe documentele sonore în recitarea autorilor lor.

[1] Benedetto Croce: *Poezia;* București, 1972, p. 127.

[2] Ibid., p. 125 „.... la poesia non ammette categorie di nessuna sorta, e, quando è poesia, è unicamente poesia ..." („.... poezia nu admite categorii de nici un fel și cînd e poezie, e numai poezie ...") (B. Croce: *Poesia popolare e poesia d'arte;* Bari, 1967, p. 3).

[3] *Poezia,* p. 272—273.

[4] Ibid., p. 285.

[5] „Monotonia atîtor bătălii și lupte care i se reproșează este firească la cititorii care nu pot să se transfere cu totul în acea povestire măsurată după un auditoriu format din principi, baroni, războinici și cavaleri ce nu se mai săturau să asculte acele întîmplări și care participau la ele cu o pasiune identică cu cea care formează însuși motivul fundamental al poemului" (ibid., p. 306).

[6] G. Călinescu: *Arta literară în folclor,* în *Istoria literaturii române,* vol. I; București, 1964, p. 201.

[7] Ibid., p. 200.

[8] „.... dove la poesia popolare è poesia, non si distingue da quella d'arte e, nei suoi modi, rapisce e delizia. La differenza, dunque, da cercare ... sarà soltanto ... psicologica, ossia di tendenza o di prevalenza e non già di essenza, e riuscirà utile, in questi limiti, ai fini della critica" („unde poezia populară e poezie, nu se deosebește de cea cultă și, în felurile ei, entuziasmează și incintă. Deci diferența de căutat ... va fi numai ... psihologică, sau de tendință ori de prevalare, iar nu de esență, și va izbuti să fie utilă, în aceste limite, țelurilor criticii". (B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte,* p. 4).

[9] Citățm rîndurile lui Goethe din 1825 despre *Dainos*-urile lituaniene: „Es Kommt mir, bei stiller Betrachtung, sehr oft wundersam vor, dass man die Volkslieder so sehr anstaunt und sie so hoch erhebt. Es giebt nur eine Poesie, die ächte, wahre; alles Andere ist nur Annäherung und Schein. Das poetische Talent ist dem Bauer so gut gegeben, als dem Ritter ..." („Poarte adesea mi se pare bizar, la o examinare tacită, că sînt privite cu atîta uimire cîntecele populare și sînt atît de ridicate în slăvi. Există numai o poezie, cea autentică, adevărată; toate celelalte sînt numai aproximație și aparență. Talentul poetic este dat atît țăranului cît și nobilului." (B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte,* p. 53).

[10] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Prelegeri de estetică;* București, 1966, vol. II, p. 523.

[11] Ibid., p. 525.

[12] Ion Taloș: *Meșterul Manole;* București, 1973, p. 107—132.

[13] Ovidiu Bîrlea: *Metoda de cercetare a folclorului:* București, 1969, p. 182.

[14] V. părerile principale la Adrian Fochi: *Micrița*; București, 1964, p. 129 și urm.

[15] Iată un exemplu întreatîtea. În poezia noastră populară, se întîlnesc variante care proslăvesc calitățile admirabile ale florilor cu care s-a împodobit mîndra, încît efectele străbat o țară și tind să atingă proporții cosmice:

... Cînd o bate vîntu-n față, Cînd o bate vîntu-n dos,
Umple țara de dulceață; Umple țara de miros.

(V. variante la Gr. T. Tocilescu: *Materialuri folcloristice*, I, p. 240; E. Sevastos: *Cîntece moldovenești*, p. 33—34; V. Bologa: *Poezii poporale din Ardeal*, p. 232 etc.). O licențiată în română, născută și crescută în București, s-a scandalizat la lectura acestei poezii, întrebînd indignată ce fel de gust are poporul acesta care laudă excelențele *mirosului?* Căci ea atribuia acestui cuvînt sensul bucureștean de *putoare*, care a fost probabil sensul originar al cuvîntului *miros* atunci cînd l-au adoptat primii români pentru a denumi nuanța negativă a latinescului *odorat*, pe care apoi l-a înlocuit cu totul. Se pune întrebarea dacă o atare persoană poate să-și învingă repulsia trezită de asocierea semantică a vocabularului său și să se ridice la înțelegerea cuvenită a pasajului, așa cum o incită dealtfel întregul context al cîntecului.

[16] V. exemplul citat în O. Bîrlea, lucr. cit., p. 261, precum și aprecierile — contradictorii — ale lui Béla Bartók și ale recenzentului său, Oscar Pursch, cu privire la aceeași muzică bihoreană, în O. Bîrlea: *Istoria folcloristicii românești*; București, 1974, p. 11.

[17] C. Brăiloiu: *Opere - Oeuvres*, II; București, 1969, p. 67—69.

[18] V. părerile de la finele secolului al XVIII-lea în Hermann Bausinger: *Formen der „Volkspoesie"*; Berlin, 1968, p. 9—17.

[19] „Nu trebuie nicidecum aplicate poeziei populare regulile curente ale criticii, deoarece ea este asemeni unui organism viu. Cîntecele care s-au născut în sînul ei, se dezvoltă și mor, asemeni plantelor pădurilor, cel mai adesea fără să știe cineva cum anume." Léon Pineau: *Les vieux chants populaires scandinaves (Gamle nordiske folkeviser)*, I, Époque sauvage; Paris, 1898, p. 311.

[20] Otto Böckel: *Psychologie der Volksdichtung*: Berlin, 1913 (ed. I, 1906), p. 410.

[21] „Ante un texto de tradición oral, esencialmente multiforme, la crítica de las variantes ha de dar mayor cabida al criterio estético, aunque siempre apoyado en el filológico, para reflejar más justamente el gusto artístico colectivo, libre de singularidades propias del gusto personal" („În fața unui text al tradiției orale, în chip esențial multiform, critica varian-

telor trebuie să dea mai mare pondere criteriului estetic, deşi totdeauna bazat pe cel filologic, pentru a oglindi cu mai multă precizie gustul artistic colectiv, dezbărat de ciudăţeniile proprii ale gustului personal." (R. Menéndez Pidal: *Romancero hispánico, t. II*, segunda edición; Madrid, 1953, p. 448—449).

[22] Garabet Ibrăileanu: *Poezia populară*, în *Note şi impresii*; Iaşi, 1920, p. 68—69, 72.

[23] Dumitru Caracostea: *Un examen de conştiinţă literară în 1915*, în *Drum Drept*, X (1915), nr. 40, p. 639.

[24] Ibid., nr. 48—52, p. 769.

[25] Ibid., nr. 46, p. 733.

[26] Ibid., nr. 48—52, p. 771.

[27] „einer der rührendsten Gesänge aller Völker und Zeiten" („unul din cîntecele cele mai înduioşătoare ale tuturor popoarelor şi timpurilor") (la I. Taloş: *Meşterul Mancle*, p. 19).

[28] V. părerile semnalate la I. Taloş, lucr. cit., p. 20—40.

[29] Ovidiu Bîrlea: *Meşterul Mancle*, în *Limbă şi literatură*, 1973, nr. 3, p. 554 şi urm.

[30] B. Croce: *Poezia*, p. 93.

[31] B. Croce pare înclinat să admită că această candoare folclorică poate fi imitată şi de unii oameni culţi în unele momente de ingenuitate, mai exact de criză de naivitate: „Comunque, perché quel tono risuoni, occorre soltanto che alcuni uomini, ancorché colti, siano rimasti, verso la vita o certi aspetti della vita, in quella semplicità e ingenuità di sentimento o vi ritornino in certi momenti: cosí come vi sono uomini altamente critici che in certi rispetti sono rimasti menti semplici, guidate dal buon senso, e uomini di larga esperienza pratica, che in certi rispetti sono rimasti candidi. Impossibile è soltanto comportarsi con candidezza dove la candidezza si è perduta ed è stata sostituita da altra forza, e pensar per proverbi dove ci si è innalzati alla critica e alla filosofia: impossible è riprendere il tono popolare della poesia dove è stato affatto oltrepassato in quella della poesia d'arte" („Oricum, pentru ca acel ton să răsune, trebuie numai ca unii cameni, deşi culţi, să fi rămas faţă de viaţă sau de unele aspecte ale vieţii, în acea simplitate şi ingenuitate de sentiment, sau să se întoarcă la ea în anumite momente: aşa cum există cameni cu simţ critic foarte ridicat care în unele privinţe au rămas minţi simple, călăuzite de bunul-simţ, şi oameni de mare experienţă practică, care în unele privinţe au rămas naivi. Numai e imposibil a se comporta cu naivitate acolo unde naivitatea s-a pierdut şi a fost înlocuită de altă forţă, şi de a gîndi în proverbe acolo unde s-a ridicat la critică şi la filozofie; e imposibil de a relua tonul popular al poeziei acolo unde în fapt s-a trecut la cel al poeziei culte." (*Poesia popolare*

e poesia d'arte, p. 12—13). În folclorul Europei apusene, mai apropiat de poezia cultă, sînt mai numeroase împrumuturile din aceasta din urmă — fapt ce a dat naștere la denumirea *gesunkenes Kulturgut* — dar ele au suferit ajustări, modificări pentru a fi înglobate în tiparul folcloric, cum a dovedit pe la începutul secolului John Meier. La noi, distanța dintre cele două creații e mai evidentă, de aceea și contrafacerile se detectează cu mai multă ușurință. Pînă acum, se cunoaște numai strigătura creată de G. Coșbuc care ar fi pătruns apoi în circuitul folcloric, dar cazul nu e tocmai elocvent, parte din variante părînd a fi creații independente, din aceeași epocă, asemănătoare prin ideea comună, posibilă în mai multe minți. B. P. Hasdeu a observat la vremea sa imposibilitatea de a imita poezia populară, căci referindu-se la balada *Dragoș* creată de V. Alecsandri în stil popular, arăta că „ea însă e inferioară cu desăvîrșire producțiunilor populare, nu e o creațiune, ci o maimuțărie... Cînd un literat vrea să facă ceva în felul în care face poporul, trebuie să se «inspire» din popor, nu însă să «copieze»". *(Curs de filologie comparată în anul 1893/94*. Arhivele Statului, ms. 1462, p. 7—9).

[32] „Fără îndoială, se poate ca, în loc să înțelegem cuvintele și imaginile proprii poetului, să le substituim altele, proprii imaginației fiecăruia; aceasta însă nu numai că nu înseamnă citire a poeziei, ci este lipsă de respect și am putea spune chiar de bună-cuviință față de poet" (B. Croce: *Poezia*, p. 272).

[33] V. cele citate în O. Bîrlea: *Metoda de cercetare a folclorului*, p. 89—91, 156—158.

[34] „Meaning, then, in one sense or another, is indispensable in poetry" („Deci înțelesul, într-un sens sau în altul, este indispensabil în poezie") (F. W. Bateson: *English poetry*. A critical introduction, second edition; London, 1966, p. 13).

[35] Comparînd epica populară sîrbă cu literatura cultă, Albert B. Lord semnalează prezența neregulată a enjambement-ului în cea dintîi, în opoziție cu cealaltă: „We have seen that nonperiodic enjambement, the „adding" style, is characteristic of oral composition: whereas periodic enjambement is characteristic of „literary" style. Obviously, then, the oral text will yield a predominance of nonperiodic enjambement, and a „literary" text a predominance of periodic. But enjambement cannot be used as the sole test in determining oral or „literary" style; it alone is not a reliable guide" („Am văzut că enjambementul neperiodic, stilul „adăugător" este caracteristic compoziției orale; în timp ce enjambementul este caracteristic stilului „literar". Deci, în chip evident, textul oral va prezenta o predominare a enjambementului neperiodic, iar un text literar o predominare a celui periodic. Dar enjambementul nu poate fi

folosit drept unicul text în determinarea stilului oral sau „literar"; el singur nu e o călăuză sigură". (Albert B. Lord: *The singer of tales;* Cambridge Massachusetts, third printing, 1971, p. 131). În folclorul tradițional românesc, construcțiile cu enjambement se pot considera ca inexistente. Abia recent, în improvizațiile unor cîntăreți din emisiunile radiofonice se întîlnesc versuri fragmentate după modelul versurilor culte. În transpunere grafică, uneori versul pare fragmentat, dar corelat cu următoarele, se vede că fiecare constituie o unitate distinctă, în ciuda ruperii aparente prin forma interogativă, ca în acest exemplu:

De te-a-ntreba: „După cine?"
Spune-i: „Dup-amărăciune";
De te-a-ntreba: „După care?"
Spune-i că după certare.
(Alexiu Viciu: *Flori de cîmp;* Cluj-Napoca, 1976, p. 170).

[36] Alexiu Viciu, lucr. cit., p. 280.

[37] Balada transilvăneană *Ciccarea*, în G. Dem Teodorescu: *Poezii populare române;* București, 1885, p. 459.

[38] Tocmai un astfel de pasaj citează G. Călinescu din *Arap Alb* al lui Vinca Luca (o altă variantă a acestuia e reprodusă în O. Bîrlea: *Poveștile lui Creangă*, București, 1967, p. 256—259), cu comentariul de ironie mascată: „Cînd povestitorul are talent, șablonul capătă o încîntătoare împrospătare" *(Arta literară în folclor*, în *Ist. literaturii române*, I, p. 229).

[39] Karl Vossler în *Jahrbuch für Philclcgie*, I (1925), p. 9, care observă de asemenea că oralitatea folclorică păstrează „den Klang und die Dauer der Sprachlaute, also gerade das Flüchtigste, verhältnismässig am besten" („relativ cel mai bine tonul și durata sunetului articulat, deci tocmai ceea ce e mai fugitiv").

II. JOCUL DE CUVINTE

ÎNTÎII MUGURI de poezie pot fi întrezăriți la nivel lingvistic. Există faze de tranziție, zone cu penumbre în care elementul poetic, de abia perceptibil, poate fi detectat doar după intenția ludibundă a interpretului popular. Poezia populară fiind o poezie de început, pe prima scară de evoluție, e firesc să se întrezărească primele înmuguriri poetice din lăstărișurile informe. Cel mai adesea, poeticul se delimitează greu de componentele nonpoetice, perceperea lui petrecîndu-se în zonele inferioare ale mentalității umane.

1. Teoretic, cercetătorii admit că o poezie populară este locul comun unde limba devine instrument poetic [1]. O formă rudimentară a frumosului folcloric poate fi surprinsă în jocurile de cuvinte care apar cu precădere în *folclorul infantil*. Faptul indică din capul locului nivelul coborît al unui atare gust, repudiat de poezia cultă ca incompatibil cu arta adevărată. El cunoaște o gamă variată, de la scindarea terminației, instituită ca un cuvînt independent, prin asocierile care deformează, și, implicit, încifrează cuvîntul, pînă la crearea de cuvinte lipsite de sens, pentru care nu există decît uneori o cheie rituală.

Forma cea mai simplă constă în repetarea terminației cuvîntului, ca un fel de adaos, de hipersufix, menit să pună și mai mult în evidență substantivul din care s-a desprins. Apar astfel de ecouri întîrziate ale terminației în folclorul practicat de obicei de copii, ca în cîntecul paparudei:

Paparudă, *rudă* — (Păpărugă, *rugă*) sau: Dodoloaie, *loaie* (în Transilvania și Banat),

dar mai cu seamă în cîntecele de copii:

Caloiene, *iene;* Pițigaie, *gaie* (în Banat: Pițigaĭe, *gaĭe*).

Sîngerică, *rică,*	Sîngeroi, *roi,*
Zeamă de pisică;	Zeamă de cotoi.

apoi:

Păpădie, *die;* Dorobanț, *banț,* clanț; Curcubacie, *bacie;* Curcubuș, *buș* etc[2].

Fenomenul este de asemenea frecvent într-o seamă de ghicitori:

Cimilaș, *laș* (sau Cimileagă, *leagă*, Cimiliga, *liga*, Cimilinga, *linga*), Păsăruie, *ruie;* Scînteioară, *ioară;* Titiliga, *liga;* Titirez, *rez;* Lătărușcă, *rușcă;* Șovîrleagă, *leagă;* Titiană, *iană* (sau Țițileană, *leană*) [3].

Alteori, cuvîntului i se adaogă un prefix, de obicei bisilabic, cu puține excepții, fără vreun înțeles în limbajul comun. Exemplele apar atît în cîntecele de copii:

Una mînă, *codomînă;* Ș-un pui, *porumbui;*
Trei arame, *cătărame;* Iene, Iene, *Caloiene;*

Una lică, *șodălică;* Melc, melc, *codobelc;* Trei feți, *logofeți* [4]; cît și în ghicitori:

În mijlocul doiului, paiu *hududoiului;* Gan, gan, *buzdugan,* Lie, lie, *ciocîrlie ...;* Lina *Magdalina;* Patru fee, *rastafee;* întîlnii patru lări *călări;* Tot cuțite *răscuțite;* Cîte stele *logostele;* După iță *cotroiță (iță codoiță);* Am o vacă *drîmbovacă;* Fîță *costofîță;* Două lemne *codolemne* (sau *hodolemne);* Am o sită *rotosită;* Lat și *codălat* (sau Lată *patelată*); Măciucuța brava, înconjură *dumbrava;* Am un car cu teie, teie și curmeie în patru *răsteie;* Iuș, iuș prin *păiuș* etc. [5].

De asemenea, în frămîntările de limbă pot fi surprinse atari formări de cuvinte ad-hoc, uneori cuvîntul rezultat avînd înțeles în vorbirea curentă:

O pită *lipită,* Două pite *lipite* etc.; Una gana și *drăgana;* una rama *catarama;* Evu, Evu, *palarevu!* Eva, Eva, *Palareva;* Tura-vura, *tetavura;* Am un bou breaz *bîrlobreaz;* Ulceluș lușă, *răsbucățeluș* etc. [6].

În descîntece, prefixul adaos apare mai rar, de obicei cînd e invocată ființa ce deține rolul principal în urzeala epică: Pasăre albă, *codalbă;* Rică, *mitrică;* Șearpe alb, *codalb* etc. [7]. Nouă gene, *dobrogene;* Stu hală, stu *buduhală;* O rană, *pogorană* etc. [8]

Se poate presupune că particula adăugată la începutul cuvîntului îndeplinește funcția unui prefix augumentativ, prin care se acordă un spor substanțial sensului său obișnuit, mărindu-i puterea de expresivitate. Pe de altă parte, acest prefix ad-hoc are și valențe ritmice, întrerupînd monotonia ritmică produsă de silabele precedente printr-o culminație de alt timbru fonic care pregătește încheierea frazei.

Jocul fonetic se desfăşoară pe alte planuri, învecinate metodologic. O seamă de cuvinte suferă deformări intenţionate, prin asimilare cu altul care le precedă sau le urmează. Parte din ele se pot vedea în cîntecele de copii:

Călăduşa, *bălăduşa; Ţîţa, mîţa,* japcan dop; Ciungur, *mungur, jala,* fala ...; *Calamăr,* calapăr; Ineluş *învîrtecuş;* Măi *băiete, cucuiete; Bibas,* unde-ai mas? [9]; Cu o mîţă, cu o *bîţă;* Cu basmale de *tasmale;* Şapte pite şi-un pitoi, şi-un *ciocoi* de usturoi [10]; Neculaiu *Bulaiu,* samănă mălaiu; Halal, *palal;* Ariciu, *bogoriciu;* Barbă, *barbără,* gură *gangura;* Gărgăriţă, *mărgăriţă;* Gheorghieş *coteieş;* Măi Vasile *Cotrasîle* etc [11].

Fenomenul capătă frecvenţă neaşteptată în ghicitori, unde deformarea cuvîntului prin asimilare cu cel învecinat e menită, pe de o parte să genereze o simetrie ritmică a formulei, creînd rimă interioară, iar pe de altă parte să voaleze cuvîntul pentru a-l recunoaşte mai greu, mărind în felul acesta enigma ce se cere dezlegată. Citäm cîteva:

Urduc, *burduc,* de barbă-l duc...; Tărtăcuţă roşie, plină de *cîrmojie* (< cîrmoajă); Ce tace prin *copace?* (< copac)); Am o pădurice, lîngă pădurice două *poenice* (< poieniţe), lîngă *poienice* două *luminice* (< luminiţe); Căţeluşă *pestriluşă* (< pestriţă); Călăduşă *bălăduşă* (< bulgăruşă); *Ulgior* (< ulcior) bulgior, şede-ntr-un picior; Mătuşică *gîrboviţă* (<gîrbovită) cu dinţii de veveriţă; Într-o naltă ţuguiată zbiară o *căpriată* (< capiă); *Dumbră* (< d-îmbră) sumbră fără umbră; Am o iapă *dreapănă* (< greabănă, grebănoasă) şede jos şi deapănă [12].

Alteori, apare chiar un cuvînt nou, a cărui formă originală poate fi ghicită cu mare greutate:

Hetica, petica, sus ca *bizuetica* (< bîză, gîză); Petec peste petec sus pe *desuetec* (< des?); Patru-nfipte, două zgîite, un pitic şi-un *fiţaific* (< fîţai); Ioneasa *băgăneasa* (<bag), lui Ion lungul îi pică mucul; Vrăbiuţă *încărcăţică* (< încărcată) huştiuluc în poeţică; Nuia *încovoia* (< încovoiată) ocolii ţara cu ea; *Ciutuc* (< ciot) butuc, de barbă-l apuc; *Cuturuşă* (< cotor) după uşă; *Cionteiu* (< cionţ), *bonteiu,* (< bont), picioare de coteiu; Doi purcei *negoţei* (< negoţ) bate gîsca la tulei; *Ivaivas, ivaivas,* unde-ai mas? etc. [13].

În numărătorile de copii, încifrarea e deplină, pentru ca numeralul să se diferenţieze cît mai mult de cel obişnuit. Creatorii infantili au ales două căi, cea dintîi mai comodă prin

împrumutarea numeralelor din limba unui popor învecinat, redate de obicei în chip parodistic, prin stîlcire voită:

Ecăte, becăte, ţucăte me-Abor, favor, domnule — Elţ, pelţ, pila, pus — Nus, dus, trans. [14].

Prin al doilea procedeu, numeralele păstrează un sîmbure din cuvîntul originar, de obicei o silabă, care este apoi întregit cu alte silabe menite să completeze efectul eufonic prin crearea unei simetrii fonetice:

Uri, dori, teri, pari, ciri, şari, şobri, obri, nobri, zeri; sau: Uni, doni, teni, pani, cini, sani, seni, oni, noni, zen. Sau: Unca, donca, trenca, panca, cinca, hirinca, socoti bocoti dorobanţ clanţ etc. [15].

Prin această alterare, se creează apoi calea spre mulţimea cuvintelor lipsite de orice înţeles. Îngrămădirea silabelor nu este însă întîmplătoare, ele se supun unei ierarhii sonore în vederea obţinerii unei eufonii pe care numai sufletul ingenuu al copilului şi al ţăranului pe treaptă arhaică o poate aprecia în nuanţele ei pentru a-şi satisface nevoia de frumos. Iată cît de simetric se succed silabele cu aceeaşi vocală, variaţia constînd doar din consoana diferită ce i se adaogă la început, sau o înlocuieşte pe alta:

Ededam, bededam, ţuţum bei
Haţ, paţ, nemunaţ,
Aer, faer, hup, ţup!

Altcori, simetria sonoră este obţinută prin repetarea întocmai a cuvîntului fantezist:

Ţintorina, ţintorina, De gheghesta de gheghesta,
De ighe, ighe, broanhîn, De lecse musche zai zai [16].
De mazi, mazi, mazi,

Adesea, frămîntările de limbă se complac şi ele în a mînui atari cuvinte lipsite de înţeles, guvernate de aceeaşi simetrie a sunetelor în jurul vocalelor de bază:

Tigvă tiririgă — Utcuroi cutcuvă-tigvă;

sau:

Pitcoace pitcoropopicitoare — S-a despicorocopopicit pitcoropopicitoarea.

În unele se mai inserează cîte un cuvînt din vocabularul obişnuit:

Ulceluşă luşă — Răsbucăţeluşă — Făcută caraţapachiţă [17].

O seamă de ghicitori sînt construite după acest tipar eufonic, prin folosirea unor cuvinte lipsite de sens, care în chip simbolic denumesc ființa ce trebuie ghicită, îmbinate cu puține cuvinte uzuale pentru ca fraza să-și capete oarecare fizionomie gramaticală. O ghicitoare despre pisică sună:

Fuge purea pe cuptor,
De-a purea, purea-napoi

sau: Suie sura pe cuptoriu,
N-a suri sura-napoi.

Ghicitoarea despre cioară și porc se bazează pe două cuvinte cu culoare onomatopeică, cărora li se schimbă doar genul:

Țoțoiu
Moțoiu
Duce pe țoața
Moața;

Dar țoața
Moața
Nu duce pe țoțoiu
Moțoiu.

Gîrza bîrza
șade pe gîrzoiu bîrzoiu;

Dar gîrzoiu, bîrzoiu
nu șade pe gîrza bîrza [18].

sau:

Tuleașca fleașca se suie pe tuleșcoiu fleșcoiu, dar teleșcoiu fleșcoiu nu se suie pe tuleașca fleașca. [19]

Șipul are ghicitoarea:

Șaiculaș,
baiculaș;

cine n-a ghici,
capul i s-a suci!

iar uliul cu găina au o mulțime de variante, cele mai multe de acest tip înțesat de cuvinte obscure, dar de o armonie sugestivă desăvîrșită:

Vine mirmindeaua
Să ia titindeaua

și se suie sus, sus
în chindeliș [20].

Cîteodată, culoarea sonoră a silabelor se arată ca o salbă de onomatopee, încercînd să imite sunetul produs de război la țesutul pînzei, ca în această ghicitoare oltenească de influență turcească despre țesut, primele cuvinte redînd zborul suveicii, ultimele loviturile vătalei:

Șoilea, boilea, șoilea, boilea, șocarda, șocarda [21].

Exemplele numeroase de acest fel atestă existența în straturile populare a unei predilecții vădite pentru sonoritatea cuvintelor. Dincolo de vreun sens oarecare, cuvintele se lasă gustate pentru plasma lor eufonică, încît cărturarul puțin

obișnuit cu astfel de spectacole asistă la o adevărată „orgie a cuvintelor", cum s-a semnalat la Rabelais și Creangă. Încîntarea produsă de echilibrul eufonic al silabelor, potrivit unor simetrii sonore, în aparență întîmplătoare, în fapt îndelung cizelate, trădează sensibilitatea acută la muzicalitatea limbii. Sîntem în zona de tranziție dintre limbă și muzică, în care o treaptă este alcătuită din materialitatea sonoră a silabelor debitate după un anumit ritm și la anumite înălțimi ale pronunției, fără îndoială arhaică, de gust vetust, dovadă că se găsește tocmai în producțiile cele mai infantile sau de obîrșie străveche.

2. Se poate presupune că atare înclinare în a savura simetriile sonore, tendința de a structura vorbirea poetică în unități eufonice a dus la crearea așa-numitei *rime interioare*. Prin această potrivire a silabei finale accentuate, versul se scindează în două unități care sfîrșesc simetric, impresionînd plăcut urechea interpretului și auditoriului. Rimele interioare se întîlnesc în toate speciile folclorice, de la cele mai arhaice pînă la cele plăsmuite recent, chiar dacă frecvența lor scade. Culegătorii le-au semnalat din vreme, obișnuind să fragmenteze versul în două — uneori chiar în trei părți — unii ca G. Dem. Teodorescu complăcîndu-se chiar într-un astfel de abuz. Se pare că în colinde, frecvența rimelor interioare e mai ridicată, după cum ar arăta o ochire sumară, apoi împrejurarea că adesea se succed cîte două perechi:

Stropiți casă,
stropiți masă,

Ntinde masa-
n toată casa,

Comis mare
leagăn și-are,

Ruptu-mi-s-au,
faptu-mi-s-au,

N sloate grele
podurele,

Stropiți feți
de coconi creți...

Peste masă
grîu răvarsă...

Legănel
de argințel...

Trei rîuri,
trei pîrîuri...

Poveri grele
trec pe ele...

La unele enumerări, salba rimelor interne e mai întinsă:

Sfînta lună
cu lumină,
Zorile
cu razele,
Stelele
cu florile,
Soarele
c-odoarele etc. [22]

În balade, e întîlnită la unele vocative:

Stănilă,
Mănilă...
Dine,
Constandine...

dar în chip curent apare și în pasajele cheie, în care plăsmuitorul stăruie pe rînd asupra aspectelor acțiunii:

Cine este mirele,
Mirele,
ginerele...
Din nuntași
din sichiorași...
Porțile și
buțile [23].

Mai rar apare în versurile hexasilabice (sau pentasilabice la dictat):

Lungiș,
curmeziș...
De fier
și oțel...
Iane
Iorogovane...
Șoimei
Ș-ogărei...
Noiaș
purcăraș...
Și ea,
vai de ea...
Ileana
Simzeana...
Călare
Pe cale...
La trei
păltinei...
Față
cu albeață...
Trestică
pitică...
Ori șeaua,
ori zeaua? etc. [24]

În lirica populară exemplele arată cam aceeași frecvență, cîteodată înșiruindu-se în perechi:

Ochii scoși
ca la cocoși,
Dinții rari
ca la măgari...

Iese-afară
ca o pară,
Tună-n casă
ca o coasă...
De-i vedea,
bade, vedea etc. [25]

Cercetătorii au stabilit că rima propriu-zisă e o achiziție tîrzie în poezia populară. Cel puțin la unele popoare, ca grecii, iar în antichitate elinii și parțial latinii, rima nu apare decît în chip excepțional, iar la albanezi și la aromâni, cu un folclor mai arhaic, ea „și există și nu există", lipsind în poezia veche albaneză [26]. Absența ei trecea neobservată din pricină că melodia învește mînta în culorile ei silabele versului.

Estompării rimei de către melodie în folclorul nostru se datorește pe de o parte raritatea ei în colinde, specie străveche, cel mai adesea redusă la asonanță, pe de alta, împrejurarea că tocmai în speciile recitate, lipsite de melodie, plugușoarele și orațiile, procentul rimelor exacte e cel mai ridicat [27]. Se pare, cel puțin la popoarele nelatine, că inițial a existat numai rima interioară, abia mai tîrziu a fost instituită și la sfîrșitul versurilor. Rimele interioare erau mai ușor de perceput cu urechea, dat fiind că distanța dintre ele era de numai două-trei silabe. După modelul lor, plăsmuitorii cîntecelor au adăogat aceste podoabe sonore și la sfîrșitul versurilor, unde își pot arăta strălucirea în măsura îngăduită de complementul melodic, vădindu-și din plin efectele abia în debitarea recitată.

3. Există însă un domeniu folcloric unde înșiruirea unor cuvinte fără înțeles depășește sfera eufoniei, satisfacerea urechii muzicale prin perceperea unor simetrii sonore, pentru a căpăta totuși un sens, abscons pe plan lingvistic, dar perceptibil pe plan numenal. Se trece pragul domeniului magic, unde cuvîntul rostit în anumite împrejurări, într-un context special, dobîndește o eficiență de la cauză la efect. De obicei, și aici cuvîntul rostit sau cîntat are forma din vorbirea obișnuită din perioada în care a fost creată varianta interpretului, uneori voalată de unele prefixe care îi potențează sensul sau i-l canalizează spre aspecte particulare. Alături de acestea, se întîlnesc însă și cuvinte fără vreun înțeles, rostite totuși într-o ordine stringentă prin care își vor dovedi eficiența. Acestea sînt faimoasele formule magice din unele descîntece, care au la bază credința că lipsa de înțeles le încarcă mai din plin de virtuți numenale. La noi, se descîntă „de turbă" în felul următor:

Primel, primici
Solomon
hacana, dresîna.

sau: De-a prii prifti,
de-a mano manolea,
de-a codi codașnic.

De „muşcătură" de şarpe se descîntă:

Carate,
conopate, congapate,
corban cruce.
Cruce-n cer, cruce-n pămînt.
Hultuc fă-l în sus, fă-l în jos de la pămînt.
Leac să-i fie.

sau: Meletică, peletică
pog conopago
cara gana carga carata pune
Cruce în cer, cruce pe cer, cruce pe pămînt
Veninul şarpelui să fie înfrînt [28].

Sporadic se pot vedea şi în celelalte descîntece unele cuvinte fără înţeles, fără să se poată stabili întotdeauna dacă ele sînt rezultatul unor deformări inconştiente în procesul transmiterii orale sau, dimpotrivă, creaţii intenţionat obscure. În descîntecul bucovinean de ceas rău, primele două versuri întîmpină ascultătorul cu patru cuvinte cu profil onomatopeic care sună ca tot atîtea explozii:

Hurduz, burduz
Din pocuz slobuz [29].

Se cunoaşte vestita formulă *Sator-arepo-tenet-opera-rotas*, folosită la noi împotriva frigurilor şi a turbării, cu o vechime multimilenară, de vreme ce a fost găsită pe ţărmul Eufratului gravată pe un zid din secolul al III-lea e.n. cu litere greceşti [30]. Ea avea o răspîndire generală în Europa, fiind întrebuinţată împotriva turbării la lituani, letoni, ruşi, uneori şi împotriva sperieturii copiilor sau frigurilor [31], apoi la germani împotriva turbării [32]. Folosirea în descîntece a formulelor alcătuite din cuvinte fără înţeles e străveche, dovadă atestarea existenţei lor încă în Egiptul antic [33], iar de la romani ni s-au transmis cîteva descîntece pentru vindecarea scrîntiturilor, constînd dintr-o înşiruire de cuvinte lipsite de înţeles:

Motas danata
Daries
Dardaries
Astararies.

sau:
Haut, haut, haut
Istagis tursis
Ardannabon
Damaustra [34].

sau: Haut, haut, haut
Ista pista sista
Damiabo demaustra.

Se observă cu uşurinţă că şi în aceste formule magice, româneşti şi latine, există aceeaşi preocupare pentru unele

simetrii sonore: silabe cărora la repetare li se adaogă sau schimbă consoana inițială, schimbarea terminației cuvîntului sau a prefixului, semnalate atît în cîntecele de copii, cît și în ghicitori.

Citirea întoarsă, de la sfîrșit spre început a rugăciunii „Tatăl nostru" este folosită de asemenea ca descîntec împotriva focului la polonezi și a turbării la letoni [35].

Cuvinte neînțelese mai apar și în unele colinde profane. Ilarion Cocișiu a cules cîteva atari colinde în ținutul Tîrnavei Mari, alcătuite dintr-o simplă înșiruire de silabe în tiparul octo sau hexasilabic al melodiei versului. La prima vedere cercetătorul ar fi înclinat să creadă că asemenea colinde au ajuns în acest stadiu neinteligibil datorită unei reproduceri, defectuoase, în urma unui gol în memoria interpreților populari. Atît că nu se mai cunosc cazuri similare, iar celelalte exemple arată, dimpotrivă, intervenția interpreților pentru a da cuvîntului deformat sau versului un sens plauzibil. Cîntarea unor colinde în care toate cuvintele nu au nici un înțeles ar fi un nonsens în repertoriul folcloric, unde producțiile ce nu mai satisfac cerințele contemporane, au devenit desuete etc., sînt date uitării, fără preocupări arheologizante de a le ține minte cu orice preț. Se vede că aceste colinde neînțelese își aveau și ele un înțeles bine conturat în comunitățile respective, de natură magică, atari cuvinte criptice vizînd o eficiență numenală legată de o anumită categorie socială sau ipostază a colindatului, despre care nu se pot aduce alte lămuriri, întrucît variantele și datele lor complementare au rămas nepublicate.

[1] „Die Volkspoesie ist der Ort, wo die Sprache zur Dichtung wird und sozusagen sich selbst verdichtet". (K. Vossler, lucr. cit., p. 7: „Poezia populară e locul unde limba devine poezie și așa zicînd se condensează de la sine".).

[2] Alexandru Bogdan: *Ritmica cîntecelor de copii;* București, 1905, p. 61 și urm.

[3] Giorge Pascu: *Despre cimilituri*, partea I; Iași, 1909, p. 53 și urm.

[4] Al. Bogdan, ibid. Gh. Vrabie în *Mijloace artistice în balada noastră populară* (în *Limbă și literatură*, vol. 6 (1962), p. 435) orînduiește acest procedeu în categoria „paranomază": dar paronomaza e definită ca o figură care îmbină „cuvinte aproape asemănătoare", însă nu cele care au aceeași

tulpină (v. Gh. N. Dragomirescu: *Mică enciclopedie a figurilor de stil:* București, 1975, p. 175) Dacă parte din cuvinte există ca atare în lexicul local, cele mai multe rămîn doar construcții ad-hoc.

[5] G. Pascu, ibid.

[6] Teodor Bălășel: *Versuri populare române; distractive;* Craiova, f.a. vol. II, c. I, p. 12 și urm.

[7] Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil: *Descîntece din județul Romanați*, vol. I; București, 1907, p. 95 și urm.

[8] Enea Hodoș: *Descîntece;* Sibiu, 1912, p. 34 și urm.

[9] Al. Bogdan, ibid.

[10] T. Bălășel, ibid.

[11] Tudor Pamfile, *Jocuri de copii;* București, 1906, p. 88 și urm. *Jocuri de copii.* Memoriul al doilea; București, 1907, p. 5 și urm.

[12] G. Pascu, ibid.

[13] Ibid.

[14] Victor Păcală: *Monografia satului Rășinariu;* Sibiu, 1915, p. 213.

[15] Al. Bogdan, lucr. cit., p. 77.

[16] Ibid.

[17] T. Bălășel, lucr. cit., p. 36—39.

[18] Artur Gorovei: *Cimilîturile românilor;* București, 1898, p. 82—83; cf. și cele despre *Coțofana pe pere* ce se încadrează în același tip stilistic, lucr. cit., p. 110.

[19] G. Pascu: *Cimilituri românești;* București, 1911, p. 11; cf. p. 26.

[20] A. Gorovei, lucr. cit., p. 364, 376.

[21] G. Pascu: *Despre cimilituri*, partea a II-a; București, 1911, p. 75.

[22] G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare române;* București, 1885, p. 16 și urm.

[23] N. Păsculescu: *Literatură populară românească;* București, 1910, p. 204 și urm.

[24] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 410 și urm.

[25] Alexiu Viciu: *Flori de cîmp;* Cluj-Napoca, 1976, p. 60 și urm.

[26] Tache Papahagi: *Poezia lirică populară;* București, 1967, p. 40. Cu toate acestea, în poezia latină din primele secole ale erei noastre rima și ritmul erau elemente constitutive ale poeziei (v. Albert Cherel: *La prose poétique française;* Paris, 1940, p. 14). Dimpotrivă, în cîntările bisericești compuse în greacă în primii secoli „rima e foarte slabă, ori nu e deloc". Faptul ar fi de obîrșie populară, întrucît „se pare că în aceste cîntări a reușit poporul să-și validiteze puterea și vîna lui poetică" (Ioan Bălan: *Limba cărților bisericești;* Blaj, 1914, p. 49—50).

[27] Nicolae Constantinescu: *Rima în poezia populară românească*, București, 1973, p. 182.

[28] Artur Gorovei: *Descîntecele românilor;* București, 1931, p. 173.

[29] S. Fl. Marian: *Descîntece poporane române;* Suceava, 1886, p. 81.

[30] N. Cartojan: *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II; București, 1938, p. 107—111.

[31] V. J. Mansikka: *Litauische Zaubersprüche;* Helsinki, 1929 (F.F.C. nr. 87), p. 64.

[32] Heinrich Harmjanz; *Die deutschen Feuersegen und ihre Varianten in Nord-und Osteuropa;* Helsinki, 1932 (F.F.C. nr. 103) p. 145—149.

[33] A. Gorovei: *Descîntecele românilor*, p. 173—174.

[34] G. Popa-Lisseanu: *Poezia poporană la romani*, republicată în *Romanica;* București, 1926, p. 67.

[35] V. J. Mansikka, lucr. cit., p. 64.

III. EPITETUL

ÎN CONCORDANȚĂ cu simplitatea poezici populare, tropii au o frecvență redusă, mult mai scăzută decît s-ar părea. Cercetătorii au relevat aspectul, punîndu-l în genere pe seama sincerității plăsmuitorului folcloric care se arată oarecum grăbit în a ajunge mai de-a dreptul la imaginea pe care vrea s-o exprime. Ca atare, și epitetul apare sporadic, în punctele culminante ale unor imagini poetice centrale care slujesc oarecum de axă întregii poezii.

1. Există însă o specie în care epitetele abundă, mai mult, cititorul neprevenit are impresia că se află în fața unei risipe de epitete. Privite mai îndeaproape, se vădește că un atare cumul nu e cîtuși de puțin întîmplător, în fapt fiind vorba de *epitetul eficient*, a cărui cheie rezidă în însăși funcția speciei. Se știe rolul cardinal pe care îl are cuvîntul în descîntece, alături de unele gesturi și mimici, îmbinate cu eficiența unor substanțe. Mai tare decît toate se vădește cuvîntul rostit într-un anumit context, cu intonația cuvenită, care, potrivit concepției străvechi, are însușirea de a se transforma în fapt. Această relație de la cauză la efect dintre cuvîntul rostit și conținutul pe care îl denumește stă la baza salbei de epitete din unele descîntece din cadrul procedeului compozițional numit analogia indirectă [1]. Întrucît descîntătorul nu cunoaște originea, natura, categoria răului împotriva căruia pornește pentru a-l denumi cu termenul cuvenit, din precauție el înșiră toate posibilitățile, toate nuanțele sub care se poate prezenta adversarul înfierat, iar la sfîrșit, ca supremă măsură de prevedere, adaogă: *de 99 de feluri!*

Unii agenți nocivi se ierarhizează după naționalitate. Ca atare, „aplecatele" pot fi: *„nemțești, ovreiești, țigănești* de două-

zeci și nouă de feluri" [2]. Într-un descîntec teleormănean „de clinuri", aceștia pot fi:

Voi clini tătărăști, sîrbești,
englezăști, turcești,
ovreiești, costorești,
muscălești, ursărești,
țigănești, rudărești,
franțuzești, rumănești [3] ...

Cîteodată, descîntătorii enunță doar cele două aspecte contrastante, ca unele ce cuprind în sine toate categoriile posibile: Orbanț *curat*, orbanț *necurat* [4]; Bubă *mică*, bubă *mare*, sau extremele culorilor: Brîncă *neagră*, brîncă *albă* [5]. Dar mai adesea se obișnuiește înșiruirea lor. Predomină cele referitoare la culori. Fantezia plăsmuitorului se arată atrasă de culorile cele mai izbitoare:

Gălbenare albă, Gălbenare vînătă,
Gălbenare neagră, Gălbenare viorintă,
Gălbenare roșie, Gălbenare galbenă,
Gălbenare verde, Gălbenare de 99 de feluri [6].

Cu frecvență mai scăzută apar epitetele care denotă starea, calitatea fenomenului nociv:

Bubă ferbincioasă, Bubă grabnică,
Bubă mînioasă, Bubă domoală,
Bubă velinoasă ... Bubă lienică [7].

În unele descîntece, epitetul care denotă originea sau categoria răului e redat prin substantive precedate de prepoziția ce arată o proveniență:

Tu mîncătură *de urs*, Tu mîncătură *de viezure*,
Tu mîncătură *de lup*, Tu mîncătură *de șoarece*,
Tu mîncătură *de vulpe*, Tu mîncătură *de sfinte*,
Tu mîncătură *de pasere*, Tu mîncătură de 99 de fe-
Tu mîncătură *de cioară*, feluri,
Tu mîncătură *de uliu*, Mîncătură de 99 de
neamuri ...

Tu dălac *din lac*, Dălac *cu izbitură*,
Tu dălac *din soare*, Dălac *cu-ntîlnitură*,
Tu dălac *din vînt*, Dălac *cu umflătură* ... [8].
Tu dălac *din pămînt*,

Feluritele categorii sînt însă amestecate, în cele mai multe descîntece lista epitetelor alungindu-se pînă la saturație. Spectacolul devine dintre cele mai savuroase, descîntătorul deslănțuindu-se într-o beție enumerativă care atinge culmi neîntîlnite în alte domenii. Ospățul cuvintelor se desfășoară orgiastic și se simte cum cei prezenți gustă din plinul lui:

Bubă *cu strîgoni,*
Bubă *cu muroni,*
Bubă *cu pocitori,*
Bubă *cu rîmnitori !*
Bubă *cu strigoane,*
Bubă *cu muroane,*
Bubă *cu pocitoare,*
Bubă *cu rîmnitoare !*
Bubă *albă,*
Bubă *neagră,*
Bubă *galbină,*
Bubă *viorintă,*
Bubă *verde,*
Bubă *roșie !*
Bubă *rumânească,*
Bubă *nemțească,*
Bubă *țigănească,*
Bubă *ungurească,*
Bubă *sîrbească*
Bubă *lătinească*
Bubă *prusească,*
Bubă *rusească,*
Bubă *jidovească !*
Bubă *oiască,*
Bubă *căprească,*
Bubă *mîțească,*
Bubă *cînească,*
Bubă *lupească !*
Bubă *din hăluite.*
Bubă *din drăcuite,*
Bubă *din blăstăminte,*
Bubă *din jurăminte !*
Bubă *cu otop,*
Bubă *cu potop,*
Buba *bubelor,*
Puiul *ciumelor !* [9]

Într-un descîntec din aceeași colecție, epitetul determinant devine însuși numele local al ielelor. Bolnavul se roagă astfel pe rînd:

De Sfînta Maică Maria,
D-ăle sfinte,
D-ăle milostive,
D-ăle curate,
Și de ăle frumoase:
De doamna Ogrișteana,
De doamna Bugiana,
De doamna Golopăra,
De doamna Trandafira,
De doamna Ocheșaua,
De doamna Vioreaua,
De doamna Semenica,
De doamna Jalea,
De doamna Plăcințaua ...[10].

Uneori, epitetul devine monocord și se repetă de-a lungul descîntecului, la finele fiecărui vers. Obsesia unei atari monotonii are fără îndoială rădăcini magice nu îndestul de clare pentru cercetătorul de azi. Epitetul pare a avea funcție apotropaică, intenția descîntătorului fiind aceea de a-l înfricoșa

pe spiritul purtător de rele, dar în alte cazuri, aceasta nu se mai întrevede. Totuşi expresivitatea e sensibil sporită şi conţine în sine ceva din măreţia demiurgului omnipotent. Atributul e ales cel mai adesea dintre culori. Mai des e preferat *negrul:*

Două muieri *negre,*
Cu doi oameni *negri,*
Sămănară la grîul *negru,*
Secerară grîul *negru,*
Şi legară grîul *negru,*
În funie *neagră*
Şi prinseră boi *negri*
La un car *negru*
Şi puseră grîul *negru*
În carul cel *negru*
Şi-l duseră acas grîul ăl *negru.*
Şi-l puseră în arie *neagră*
Şi trîerară grîul *negru*
Şi făcură boabe *negre*
Şi puseră în sac *negru*
Şi duseră la moara *neagră*
Şi făcură făină *neagră*
Şi duseră acas făina *neagră.*
Nişte muieri *negre*
Arseră ţăst *negru*
Şi făcură pogace *neagră*...

Alteori, apare *roşul:*

... Să se ducă-n tropă *roşie,*
Să prindă o mirană *roşie*
Şi o dede la o babă *roşie,*
Să o taie cu cuţitul *roşu*
Şi a fiert-o la un foc mare *roşu*
Şi a pus-o pe-o masă mare *roşie*
Şi s-au strîns mulţi oameni mari *roşii*
Şi au mîncat mirana *roşie*...[11]

Galbenul apare în descîntecele de gălbinare şi e evident că aici acţionează după principiul *similia similibus,* ca în orice cură homeopatică:

... văzui case *galbene*
cu păreţi *galbeni,*
cu uşi şi uşori *galbeni,*
cu ferești *galbene,*
cu acopereminte *galbene...*
ieşea o fată *galbenă*
cu papuci *galbeni,*
cu colţuni *galbeni,*
cu rochiţa *galbenă,*
cu bariz *galben,*
şi în mînă cu un hîrleţ *galben,*
cu o lopată *galbenă*
şi o mătură *galbenă* ...

cu care va izbuti să mătură gălbinarea din organismul bolnavei. În schimb nu e evidentă eficiența atributului *verde* dintr-un descîntec oltenesc „de încuiere":

Plecă cutare pe un drum mare *verde*,
se sui într-o măgură *verde*
și văzu o pădure *verde*,
ciobanul cu oile *verzi*,
oile cu mieii *verzi*,
văzu capre *verzi*
cu iezii *verzi*,
văzu niște măgari *verzi*
cu viteii *verzi* ...
Și văzu niște iepe cu mînzii *verzi*,
niște bivoli cu turmacii *verzi*,
o purcea cu purceii *verzi* ...
Și văzu niște porumbei *verzi*
cu puii *verzi*,
niște gîște *verzi*
cu bobocii *verzi*,
niște femei *verzi*
cu copiii *verzi* ...

Uneori, culoarea e potențată cu ajutorul unei prepoziții sau prefix, încît ea e prezentată succesiv în cele două stadii, normal și superlativ:

Se ia un om *roș poroș*
De la casă *roșie poroșic*,
pe drum *roș poroș*,
cu secure *roșie poroșie*,
merge-n pădure *roșie poroșic*,
taie lemn *roș poroș*
și-l pune-n car *roș poroș* ...[12]

Prefixul augumentativ poate fi *pro*, „rezultat din contaminarea lui *po* cu *prea*":

Roșu proroșu ...
Albastră, proalbastră ...
Galbenă, progalbenă [13].

Prefixul *po*, de obîrșie slavă, apare ca atare și în descîntecele unor popoare din Europa răsăriteană, cum se poate vedea și din acest exemplu lituanian:

Kvietkine, *pakvietkine* —
Auksine, *padauksine* —
Sidabrine, *pasidabrine* —
Miedine, *pamiedine* —
geležine, *pageležine* —
skraiduoline, *paskraiduoline* —
Șarpele florilor, în chip de flori,
De aur, de culoarea aurului,
De argint, de culoarea argintului,
De aramă, de culoarea aramei,
De fier, de culoarea fierului,
Zburătoare, plutitoare (în aer),

vaikinga, *pavaikinga* —	Grea, îngreunată,
pyta, *papyta* —	Rea, răutăcioasă,
žemine *pažemine* —	Pămîntească, pe pămînt fermecată,
skersai dryža, *padryža* —	Împestrițată, cu forme pestrițe,
išilgai dryža *padryža* —	Împestrițată în lung, cu forme pestrițe,
akele, *padakele* —	Ochi de șarpe, în chip de ochi,
raguoče, *padraguoče* —	Încornorată, cu ceva coarne,
brizgauodege, *pabrizgauodege* —	Cu coate lovind, cu ceva lovind,
skreduoline, *paskreduoline*... —	Săltăreață, puțin săltînd ... [14].

Putere apotropaică pare să aibă adjectivul *mare*, cumulat de toate ființele și lucrurile participante la acțiune. Astfel, într-un descîntec „de iele" din Orlat — Sibiu:

A plecat într-o cale *mare*	Cu haine *mari*,
Un om *mare*	Cu traistă *mare*,
Pe o potecă *mare*,	Cu toate cele *mari* ... [15]

sau într-un descîntec „de mucedă" din Munții Apuseni:

Să luă omu *mare*,	Tăie lemnu *mare*,
Să dusă în pădurea *mare*,	Făcu casa *mare* ... [16].

Cu aceeași eficiență apotropaică apare și atributul *de fier*, ca în acest descîntec „de durere de cap":

La stînca *de fier*,	Cu clobanț *de fier*,
O pasăre *de fier*	Cu aripi *de fier*,
O scos pui *de fier*,	Cu toate *de fier* ... [17]

De origine evident populară este forma superlativă a epitetului obținută prin genetivul plural al speciei enunțate. Frecvența cea mai ridicată se pare a o avea în descîntece, iar sporadic se întîlnește și în lirică. Acest fel de epitet superlativ poate desemna amîndouă extremitățile, în sens encomiastic sau depreciativ. În lirică, apare atît encomiastic:

Eram *floarea florilor*,	*Drăguța feciorilor* ... [18]

cît și satiric, cu multă usturime:

Asta-i *mîndra mîndrelor*,	Țese-o natiă, rupe-o spată,
Destoinica pînzelor,	Țese două, rupe nouă ... [19].

În descîntece se întîlnește numai cu sens peiorativ, indicînd culmea răutății, paroxismul nocivului etc.:

Tu, brîncă topsecată,
Brîncă veninată,
Brînca brîncilor,
Sora cîinilor ...

Tu, *brînca brîncilor* —
Tu, *ciuma ciumelor* ...

Frigurile frigurilor —
Surorile ciumelor ... [20]

Buba bubelor —
Puiul ciumelor ... [21]

Înrudită cu această formă de superlativ absolut este cea care se apropie de sens superlativ, dar păstrează totuși o moderație care îi atenuează avîntul inițial. Epitetul se alcătuiește de asemenea din substantivul ce denumește calitatea și genetivul plural, dar nu al aceluiași cuvînt. Atare epitet cu intenție superlativă se întîlnește mai des în balada populară, cu nuanță encomiastică vizibilă, cum e vestitul Badiu:

Cîrciumarul *frîncilor*,
Măcelarul *turcilor*,
Spatiul *ovreilor*,
gazdul *holteilor* ... [22]

sau, dimpotrivă, cu iz batjocoritor cînd e înfățișat spoliatorul Manea:

Stăpînul *moșiilor*,
Drăgălașul *fetelor*,
Iubețul *nevestelor* ... [23]

În unele localizări din baladele haiducești, construcția depășește intenția descriptivă pentru a sfîrși în encomiastic:

Sus pe dealu Grecilor ...
La coada strîmptorilor,
Puterea pădurilor,
E hotacu hoților,
Locașu voinicilor ... [24]

2. În rest, epitetul apare cu raritate, ca și cum creatorii populari ar fi constrînși la parcimonie lingvistică. Excepție face *epitetul encomiastic* pe care interpreții folclorului îl folosesc atunci cînd exprimarea simplă, directă are nevoie de puncte de sprijin pentru a sensibiliza aspecte bătătoare la ochi. Ca atare, acest epitet encomiastic are un pronunțat rol de subliniere. De predilecție, el se oprește asupra însușirilor extreme, trăsătură generală în arta folclorică. Cu ajutorul lui se exprimă astfel admirația, uneori nețărmurită, față de cali-

tăţile personajului adus în scenă. Cînd atitudinea e de subordonare şi interpretul popular îi invocă bunăvoinţa împreună cu puterile miraculoase, epitetele devin alese, de supremă elevaţie. Astfel, în descîntece, faţă de Maica Domnului supunerea adîncă, îmbinată cu afecţiune familiară, e materializată prin epitetul caracteristic, repetat cu naivitate:

Sîntă Mărie, *Sîntă de tine!* [25]

sau:

Doamne ajută-mi, Sf. Mărie — *Sfîntă de tine* [26].

Alteori, atributul suprem e înlocuit prin altele două:

Doamne ajută, *doamnă*, sfîntă Mărie *mare* ...

sau:

Doamne ajută-mi, sfîntă Mărie — *Sfîntă* zi *dragă* de astăzi... [27]

Celelalte zile sfinte sînt invocate cu acelaşi epitet de sacralitate:

Doamne ajută, *Sfîntă* sîmbătă sara, *Sfîntă* de tine ...

sau:

Doamne ajută, Doamne, *Cădelniţa lui Hristos* ... [28]
Vineri, zi de post,

De aceeaşi consideraţie sacră se bucură şi soarele:

Soare, soare, *sfinte* soare [29].

Epitetul *sfînt* nu se suprapune ca sens cu cel bisericesc, el are în folclor o sferă lărgită, desemnînd calitatea maximă a unei fiinţe sau lucru, apogeul pe care îl poate atinge o acţiune, ca în expresia „o *sfîntă* de bătaie". Împrejurarea că el se aplică şi unor fiinţe rele, cum ar fi ielele (sau măiestrele etc.) a fost pus de Lazăr Şăineanu pe seama unui fond precreştin, întrucît în acest cuvînt „pare a se fi contopit reminiscenţe păgîne cu creştine" [30].

Într-o ierarhie valorică imediată se situează fiinţele şi obiectele distinse cu atributele unor metale preţioase. S-a remarcat, îndeosebi de către cercetătorii basmologi, că predilecţia vizibilă din producţiile folclorice arhaice pentru aur, argint şi alte metale strălucitoare e un indiciu de arhaism [31]. Dar sub această înaltă preţuire trebuie văzută nu numai rari-

tatea acestora împreună cu costul ridicat sau puterea lor de a străluci și de a impresiona mai cu seamă o minte naivă, ci și o prețuire a frumosului. Constanța acestor metale, nealterate de rugină ca celelalte, le-a prilejuit asocierea în mentalitatea populară cu ceea ce e durabil. De aceea, metalele prețioase apar ca atribute ale longevității, chiar a eternității, ca unele ce nu-și pierd niciodată strălucirea și valoarea. Mai cunoscute sînt podoabele, obiectele și pe alocuri chiar ființele din aur, argint și aramă sau diamant. În concordanță cu ritmul tripartit al acțiunii, apar pe rînd cele trei metale, de la cel mai de jos, arama, pînă la cel mai valoros, aurul. În ierarhia populară, arama ocupă un rang imediat după argint, datorită strălucirii ei prin culoarea care o apropie de aur, cît și prin raritatea ei apreciabilă în comparație cu celelalte metale de rînd. Astfel, podurile la care Drăgan Cenușă îi înfruntă pe cei trei zmei ce au răpit constelațiile și ochii tatălui său sînt de aramă, de argint și de aur, ca și caii zmeilor cu care se luptă. Cenușotcă rămas de pază la holdă prinde în cele trei nopți cîte un cal de aramă, de argint și de aur care își lasă zălog cîte un căpăstru din metalul respectiv cu care pot fi chemați la nevoie. Pădurile miraculoase prin care trece Viteazul de apă plecat după fecioara juruită înainte de naștere, sînt de aramă, argint și aur, iar în fiecare pădure trece proba de călărit a cailor de aramă, de argint și de aur care îi vor rămînea apoi la dispoziție. Uneori, ierarhia metalelor prețioase e variată prin apariția diamantului pe treapta supremă. Astfel, voinicul plecat în urma fetei ce juca noaptea rupînd douăsprezece perechi de ghete, trece pe rînd prin pădurea de argint, de aur și de „adimant" [32]. Cînd faptele nu se mai subordonează ritmului tripartit și apare doar o singură ipostază, ele capătă atributul aurului. Tînăra soție a unui împărat naște, după promisiune, „doi copii, așea, pă sfîntu soare țîneai ochii, da pă copii nu! Dă aur! Copii frumoși!" [33] Gustînd din peștele miraculos, împărăteasa naște „un băiat tăt numai cu păru de aur, frumos", iar servitoarea de asemenea „un băiet cu păru de aur ca ș-împărăteasa", apoi, la 11 luni și iapa fată „un mînz tăt numai cu păru de aur" [34]. Făt-Frumos intrat argat la zîne, se scaldă peste voia lor în baia cu apa de aur și dobîndește păr de aur, pe care, la hotarul de netrecut, îl resfiră în pofida lor: „— Așa păr frumos nici noi n-am mai văzut! Fii sănătos" ... [35].

În colinde, specie encomiastică prin excelență, atributele de grad maxim de aceeași natură apar cu insistență similară. Porumbeii se aciuiesc într-un

... măr *mare-nflorit* — Face mere *de argint* ...

„Boierul bătrîn" e înfățișat de asemenea stînd la o masă pe care se află:

Măr *dulce-nflorit* Pîn flori *de argint*,
Cu flori *de d-argint;* Mere sînt *de aur* ...

Ciobanul are o

... mială mioară D-în *d-argint* ...
Cu lînița *creață*,

iar ciobanul bogat are:

Cîte brebenei Cu coarnele-n vînt,
Atîția berbecei, Cu bițe *d-argint* ...

Fata care coase în leagănul purtat în coarne de boul sur își rupe firul, dar părinții ei o vor ajuta pe dată:

Și fir ți l-or firui, *Cu aur* l-or polei ...
Cu argint l-or șuclui,

Nevasta fugită de acasă a lăsat între altele, și:

Stăvuță de cai Și și *întrăurită* ...
Cu coamă-mpletită

Oile se roagă de ciobanul îmbătrînit la ele să nu le părăsească, întrucît îl vor răsplăti cu:

Cojoc *dalb* pînă-n pămînt, În mijlocul spatelui,
Pe la guler *d-aurit*, Scrisă-i lună cu lumină
Pe la poală *d-argințit*, Și în fața cheptului,
Colea jos pe mînicele Scrisă-i raza soarelui ... [36]
Scrise-i stele mărunțele;

Pruncul botezat e dăruit de naș cu

Toiag *de argint* ...

Din stolul de porumbei se desprinde și coboară spre casa gazdei:

Porumb *alb* cu gușa *verde*, Capu-i bate-n *aurel*,
Cu peniță *zugrăvite*, Ciocu-i bate-n *argințel* ...
C-ochi în cap *de pietre scumpe*,

Mircea Vodă e dăruit de fostul său comis cu un cal
Cu pripon *d-argint* ...
iar în vîrful munților se bat doi vulturi
Printr-un mic norei P-un fulg *d-aurel* ...
Jupîneasa colindată e gătită:
Cu mîndre paftale La brîu *de argint* ...
după cum șaua de la calul peținorului are
— cioltarul podobit Numa-n *aur și argint*
iar văduva colindată șade într-un
jeț de *argințel* — Cu picioare *d-aurel* ... [37]
Într-o colindă din Munții Apuseni, al treilea fiu al gazdei e vier care
Tot săpînd și îngropînd Și se-nvață bun faur
Găsi viță *de d-aur*
și face fratelui plugar „un pluguț de *d-aur*", iar fratelui cioban îi face de asemenea „un fluier *de d-aur*" cu sunet miraculos:
Încătro cu oi pornea, De codri să legăna ... [38]
Toate honcile răsuna,

Înseși atributele de maximă frumusețe ale fetei colindate provin din recuzita metalelor prețioase. Astfel, fata neînchipuit de frumoasă e întrebată de colindători:
Ce ți-s ochii *d-argintați* Și sprîncene *d-aurite?* [39]
Sporadic, atributul apare și în lirică:
Gura ta, bade, *aurită* [40] ...

În unele descîntece, ființa miraculoasă invocată de descîntătoare are atribute maxime, ca în această vrajă de dragoste:
Tu, șarpe balaur Cu ciocul *de aur* ... [41]
Cu solzii *de aur*,

Fata care se vrea dorită de toți flăcăii, e spălată la rîul lui Iordan, unde
Cu bani *de-argint* o săpa ... Cunună *de aur* pe cap
așezatu-i-a [42]
Demiurgul solicitat să intervină, coboară de obicei
Pe scară *de argint* și *de fier*.

Supremul stadiu de neprihană și de sănătate se poate asemui numai cu metalul prețios, ales cu grijă, ca atare, descîntătoarele urează pacientului în chip stereotip

...să rămîie ... Ca *argintul strecurat* ...
Ca soarele *luminat*,

sau, mai rar:

Cum e *aurul de curat* ...
Ca *argintul curat*
Ca *aurul luminat* ... [43]

În balade, atribute similare se găsesc în temele înrudite, de obicei în cele nuvelistice. Bacii lui Dobrișan au toți

Tot cîrlige *de argint* Cîte-o *piatră nestimată*,
Cum n-am văzut pe pămînt ... De plătește țara toată
Și pietre *de diamant* ...

În capul cîrligelor ...

În tabăra lui Mihai Vodă se zărește cortul domnesc

Cu țărușe *de aramă*, Și cu steagul sus în vînt,
Cu cîrlige *de alamă* Cu pripoane *de argint* ...

de asemenea, murgul lui Toma Alimoș e ținut „în pripoane *de argint*" ... [44]

Averea fabuloasă a lui Oleac constă, între altele, în:

Nouă mori de vînt, Macină *argint*,
Nouă supt pămînt, *Aur poleit* ...

iar Milea se vaietă că i-a intrat în sîn

Șarpe mare, balaur Și cu coada *de argint* ... [45]
Cu limbile *de aur*.

Ca podoabă la arme, unelte, metalele prețioase provoacă admirația fără rezerve a cîntărețului:

Cu prăsele *de argint*, Cum n-am văzut de cînd sînt ...
Cu frîulețu *aurit*,
Cu căpăstru *de argint*, Cu cioltaru *poleit*,
Pă cum nici n-am mai văzut ... [46]

De asemenea, cele două astre atît de familiare omului, soarele și luna, sînt unicele care se învrednicesc în ghicitori de atari epitete înalte:

Bulgăre *de aur* Bulgăre *de aur*
Joacă pe piele de taur; Cu coarne de taur [47].

Alături de epitetele de rang extraordinar, creatorii populari le folosesc pe cele din viața de toate zilele pentru zugrăvirea calităților sau stărilor alese. O seamă de adjective capătă astfel funcție de atribute superlative. De pildă, faimoasele iele sînt evocate prin două epitete menite a le cîștiga bunăvoința, care trădează în același timp și admirația față de ele:

Voi, *harnicelor* de voi, Voi *vitezelor* de voi ... [48]

Apa de leac nu se distinge prin altceva decît prin calitatea ei obișnuită:

Bună dimineața, apă *curătoare* — Mulțumim dumitale, N. *frumoasă floare* [49]

Alteori, i se evocă limpezimea, calitate ce implică o puritate de grad superlativ:

Apă *limpede*, Apă *lin curgătoare* ... [50]

De nuanță superlativă encomiastică se vădesc și alte epitete care apar cu stăruință în unele specii folclorice. Tipic descîntecelor se trădează a fi epitetul *curat*, denumind stadiul pur, perfect, așa cum erau închipuite ființele în starea lor dintîie, înainte de decădere, întinare, îmbolnăvire etc.:

Bună dimineața, rîu *curat!* — De la Dumnezeu lăsat [51]

Unde vă duceți — Voi nouă fete *curate?* [52]

Epitetul ia uneori forme superlative pentru a denumi însușiri neobișnuite, în concordanță cu misiunea neașteptat de grea ce se cere săvîrșită:

Trei fete *prea curate* ... Să vă duceți la fîntîna lui Adam [53].

Mai frecvent apare acest epitet în formulele finale ale descîntecelor, adeseori îmbinat cu *luminat, mîndru, lămurat* [54] pentru a zugrăvi stadiul perfecțiunii rîvnite.

Cu aceeași nuanță de superlativ apare epitetul *alb* și forma derivată *dalb*. Culoarea prin excelență imaculată denotă o calitate psihică de același grad, iar, prin extensiune, ceva fără pereche, neasemuit de frumos, care stîrnește admirație, îmbinată uneori cu venerare. *Dalb* provine din *alb* prin prepunerea acelui *d* eufonic, fenomen atît de caracteristic cîntecelor rituale cîntate în grup prin care silabele începătoare cu o vocală primesc această consoană pentru a putea fi rostită cu

putere, *pleno gutture*. Cu sensul său inițial apare în cunoscutul refren al colindelor „florile *dalbe*", apoi în unele cîntece, unde însă se face precizarea necesară:

Păsărică *dalbă-n* pene [55]

Cu vremea, el a evoluat, primind felurite nuanțe, căci, alături de sensul originar, *alb*, el mai poate însemna „candid, frumos, gingaș, delicat, grațios, mîndru, strălucit, încîntător" [56]. Astfel, în colinde, alături de refrenul generic „florile *dalbe*" (flori *dalbe* de măr), se întîlnește și cel referitor la fata colindată:

Da Ileană fată *dalbă* ...

iar în text, fata e agrăită cu acest epitet:

Mărie, *dalbă* Mărie ... Fată *dalbă* de împărat ...
Fată *dalbă* la mirel ...

De asemenea, mai primesc acest atribut plugarii

Dalbi plugărei — *Negri* purcărei

sau văcarii:

Negri-s de porcari — *Dalbi-s* de văcari ... [57]

dar mai ales ciobanii:

Dalbul *păcurar* ... alături de: *Dalba* jupîneasă ... *Dalba* fecioriță [58].

Cu aceeași funcție encomiastică acest epitet a fost extins și la celelalte obiecte, construcții etc. din colinde pentru a primi același nimb aureolat, în concordanță cu țelul colindelor de a zugrăvi lucrurile așa cum ar trebui să fie, la gradul lor superlativ. De aceea, se poate vedea și „o *dalbă* chiliiță", „*dalbă* mînăstire" etc., ființele șed la o „masă *dalbă*", maica oferă fiului

Două țîțe *dalbe*-a mele ...

iar orizontul se ilumineză după același atribut:

Sus în *dalbu-i* răsărit ... [59]

după cum din

... brazdă *neagră*
Și răsare pîine *dalbă* [60].

Calitatea maximă e acumulată de toate obiectele subsumate obiceiului:

La *dalbele* biserici Cu *dalbele* prescurele ...
Cu *dalbuțe* luminele,

Ca atare, urarea e menită să concorde întru totul cu tonul elevat al colindei:

Și noi, gazde, ne-o-nchinăm — Iară în *dalba* sănătate ... [61]

Distanța dintre cele două sensuri, propriu și figurat, e pusă mai bine în lumină atunci cînd cele două forme apar împreună:

Săracu mirele nost, — Pînt-o *dalbă* de copilă,
Că și-o țîpat pana jos, — Pană *albă* de mătasă
Pană *albă* de găină, — Pîntr-o *dalbă* de mireasă ... [62]

sau:

Io, din *dalbe* tinerețe — Pîn la *albe* bătrînețe ... [63]

Se pare că același sens se întrezărește și în apelativul din descîntecul „de studiniță" din Moldova: Pasăre *cudalbă*.

În genere, *alb* denumește starea neprihănită, cum rezultă și din cîteva descîntece:

Zînă *albă*, zînă *curată* ... — *Albelor* și dulcelor ... [64]

De ură descărcatu-o ... — Pe cal *alb* încălicatu-o [65].

Culoarea distinge apoi lucrurile mărețe, impresionante prin proporțiile lor sau prin funcția pe care o îndeplinesc. Nevasta vîndută este consolată că nu va fi dusă

Tot în corturi țigănești — Ci în curți *albe* domnești.

Ea mai denotă exuberanță, veselie, optimism:

Spune-mi, bade, de ți-s dragă — Să mă port la haină *albă*

Cel mai adesea, *alb* devine sinonim cu frumos:

Cu drăguța ca o lume ... — Și *albă*, nesoponită ...

De aceea, fața albă e indiciu de frumusețe:

Fetele de la oraș — sau Poate fi lele *albuță*
Pot fi *albe* pă obraz ... — Șede-acasă la umbruță [66]

Însușirea e exprimată de obicei în chip direct prin cuvîntul *frumos*, întrebuințat pe o scară destul de nuanțată și cu frecvență ridicată:

Măi bădiță, om *frumos* ... — Fir de brad *frumos* ...
Săracă-i *frumoasă !*... — *Frumușelul* de Vălean ... [67]

În portretul iubitului, atare epitet e nelipsit:

Frumușel îi și *spălat* — *Bălăncl* îi și *curat* ... [68]

Sînt *înaltă* și *frumoasă* — Sprînceoara *neagră trasă* ...

Atributul se extinde și la alte aspecte, de la ființe pînă la obiecte. Astfel păstrăvii sînt:

Frumoși peștișori ...

Pe strașina casei
Șade-un *dalb* de porumbel *Mititel* și *frumușcl*
iar patul gazdei colindate are stîlpii de
Chiparos, *verde frumos*

în concordanță cu casele înfățișate
D-așa *nalte*-așa *frumoase* ...

În bocete, balade și cîntece se întîlnește metafora larg răspîndită prin care mortul e asemuit cu:

... *frumoasă* floare-ți vine

Pe alocuri, *frumos* capătă, prin contaminare, ceva din sensul epitetului *dalb*, denumind ceva bătător la ochi prin măreție și bogăție, care dă impresia de solemnitate. Ca atare, în baladele populare, eroii sînt arătați ospătînd cu mult fast:

Frumoasă masă-ntindea *Frumușel* că se cinstea ...
Și-mi bea, și-mi mînca,

Frumoasă masă e-ntinsă sau: *Frumoasă* masă e-ntinsă
Și cu bucate coprinsă ... Și de voinicei coprinsă : [69]...

Uneori, epitetul e asociat cu celălalt, care, la prima vedere, pare sinonimul său:

... Ochi ca și la mîndra nu-s Așe *mîndri, frumușei* ... [70]

De fapt, tautologia e aparentă, întrucît cei doi termeni își împart sferele, cel dintîi denumind frumosul moral, spiritual, mai exact, farmecul innomabil care iradiază din cel contemplat, în concordanță cu sensul inițial de „înțelept", atestat

de primele texte traduse în românește. Așa se explică de ce și zmeoaica plecată în urmărirea lui Drăgan Cenușă ca să răzbune uciderea fiilor și nurorilor ei, cînd îl zărește, nu se poate reține de a nu exclama:

— „Vai de mine, ce *mîndru* și *frumos* îi ! Fă-mi bortă să mă uit cu tot ochiu ... Vai de mine, *mîndru* și *frumos !* Fă-mi bortă să mă uit cu amîndoi ochii" [71].

Celelalte epitete desemnînd însușiri de admirat apar mai rar, exceptînd *mare*, care se întîlnește destul de des în speciile folclorice. În descîntece, e menit să cîștige bunăvoința celei implorate să aducă leacul necesar:

Tu, apă *mare*, doamnă *mare* ... [72]

El denumește atît dimensiunea materială, subliniind concordanța dintre cele două mărimi:

Un cazac *mare*, bătrîn — P-un cal *mare* de *păgîn* ... [73]

cît și cea spirituală, cum e arătat a fi haiducul Toma Alimoș

Nalt la stat, *mare* la sfat ... [74]

În unele denumiri populare, acest epitet a devenit un element constant, pierzîndu-și din forța sa expresivă: seara *mare*, socrul *mare*, joia *mare* etc. Nu rareori, el e inserat în vers ca simplu ornament pentru a umple schema metrică:

Mai la vale, mai la vale — S-aude d-o ceartă *mare* [75]

De străinătate *mare* — Crudă-i iarba sub picioare ...

El poate căpăta și semnificații peiorative, ca în acest portret satiric:

Mîndruța cu ochii *mari* Și-o dat boii pă pieptari ... [76]

3. În cealaltă categorie a *epitetelor depreciative* capătă deosebit relief cele care zugrăvesc atitudinea de maximă aversiune a plăsmuitorului popular. Specia care deține primatul în mînuirea acestora, descîntecul, le folosește în chip insistent pentru a denumi ființele nocive sau răul personificat

în chip felurit. Epitetele *spurcat* și sinonimul său *necurat* revin cu insistență, adesea întărite de *blestemat:*

Tu *spurcate* — *Blestemate* ... [77]

Fugi izdate — *Blăstemate* ... Faceri *spurcate* — Faceri necurate [78]

Ieși, soare *spurcat* — Ieși, soare *necurat* ... [79]

Cîteodată, alte sinonime sînt înșiruite într-o salbă care sporește considerabil aversiunea față de ființele răufăcătoare:

Tu, Muma Pădurii, Tu, *strîmbo*,
Tu, colțato, Tu, *scîlciato* ... [80]

O purces o babiță *cîcăcioasă*, O babiță *puturoasă* ... [81]
O babiță *mîncăcioasă*,

Cel mai des întrebuințat în această gamă este epitetul *negru*. În numeroase cazuri, el denumește în chip firesc culoarea respectivă, uneori cu nuanță encomiastică. În colinde, fata colindată e

Mariția cu ochi *negri*

asemenea haiducului Radu Anghel:

Pe ochi *negri* se spăla ... [82]

iar în cîntece:

Lelea cu ochi *negrișori* ... [83]

De asemenea, părul sau sprîncenele de această culoare sînt apreciate:

... Să nu mai purtați cercei — Numai *negri* zulufei ...

Sînt înaltă și frumoasă — Sprînceoara *neagră* trasă ... [84]

Cu rezonanță poetică mai adîncă se dovedesc sensurile derivate ale acestui epitet. Astfel, *negru* devine culoarea

răului, încît batista dușmanului nu poate avea decît atare culoare:

Cu batista *neagrî* la mînî — Culegînd la mătră-
gunî ...

Culoarea devine apoi simbolul urîtului, singurătății:

Dar de cini ni-i urît — Cu sumanu *negru* cernit,
Ș-asarî l-am vădzut — Cu basma *neagră* la gît ...

Negru, negru-i pămîntu — Dar mai *negru*-i urîtu ...

Di străinî ce-am ramas — *Neagrî*-s *neagrî* și pîrlitî,
Numa-s *neagrî* pi obraz, — Di barbat îs dispărțîtî ...[85]

În o seamă de cîntece, cămașa *neagră* devine semnul celui supărat din o seamă de cauze. Cel întrebat răspunde deschis că are apă și săpun:

Dar cum ni-i cămeșa — *Neagrî* ca tina
Așa ni-i și inima: — *Arsî* ca zgura ... [86]

Cea măritată rău e arătată cu degetul:

Că i-i *galbină* fața — Și i-i *neagră* chimeșa ... [87]

iar cel copleșit de necazuri mărturisește:

Negre-s hainele pe mine — Nu-s *negre* că nu-s lăute,
Și-s *negre* ca on tăciune, — Da-s *negre* de gînduri
multe ... [88]

Aceeași semnificație o primește și năframa de această culoare prin care vine dorul de la cea îndepărtată:

În corn de năframă *neagră* — De la mîndra ta cea
dragă [89].

De asemenea, steagul care îi conduce pe recruți:

... Sub steag *negru* de mătasă — Tri ai să nu viu acasă...[90]

Durerea despărțirii se întipărește și pe elementele naturii:

Vai de mine *negri*-s munții — Vai de mine, *negri*-s norii
Toamna, cînd pleacă — Toamna, cînd pleacă fe-
recruții! — ciorii! [91]

Epitetul denumește starea de tristețe maximă pe care o poate simți numai cel singur, înstreinatul de ai săi. Din cei trei ciobani din colinda mioritică

Unu-i *negru* de străin ...[92]

iar cel plecat în lume se plînge:

Nu mai văd oameni de-ai miei — Numai *negri* străinei [93].

Starea precară e învesmîntată în același atribut. Moșneagul rămas fără feciorul plecat la oaste l-a dobîndit tîrziu:

Iată măre, se-ntîmpla — Ca la *dalbe* tinerețe,
Că la *negre* bătrînețe, — Fiu dintr-însu dobîndea ...[94]

Sărăcia maximă e zugrăvită în gura haiducului în chip similar:

Ne-apucă vreo iarnă lungă — Fără *neagră* para-n pungă...[95]

Alteori, epitetul pare a desemna categoriile sociale cele mai de jos, cum s-a văzut mai sus în citatele din colinde despre porcari, în opoziție cu ciobanii și văcarii, situați pe o treaptă superioară, sau ca în această baladă ardeleană:

Negru purcăraș — Ce vești prin oraș? [96]

În opoziție cu atributul *alb*, epitetul *negru* a evoluat și spre sensul de urît în erotica populară, exceptînd fata *bărnace*, cum se arată concesiv în unele balade transilvănene:

Tu mie-mi pari frumușè — Bătar ești cum *bărnăcè* ...

sau în strigături din același ținut:

Ducă-l dracu cui nu-i place — Gura de fată *bărnace* ...

Astfel, fetele din satele îndepărtate care nu folosesc suleimanurile oferite de oraș:

Îs tăt *negre* și uscate — Că boldașu-i mai departe ...

și se află în opoziție cu:

Fetele de la oraș — Pot fi *albe* pă obraz ...[97]

În epică, acest atribut a evoluat spre caricaturizare, încît personajul odiat nu se poate dispensa de el, cum e arătat arapul care fură pe Chira Chiralina:

Un arap buzat ... *Negru* și ciudat [98]

sau monstruosul Doicin:

D-un arap *negru* buzat — Parcă-i dracu-mpeli-
Cu solzi după cap, — țat ...[99]

Celelalte epitete negative apar mai sporadic, ţintind să înfăţişeze cît mai plastic aspectul înfierat sau satirizat. Cînd se ivesc mai multe în şir, exprimarea cîştigă în expresivitate şi adeseori se simte pulsaţia agresivităţii în atari formulări. Uneori, epitetele negative acumulate par a da la lumină o stare depresivă, ca această nevastă rău măritată:

Cu omul *urît* şi *prost* — Şi la pătrupop am fost ...

Dar cînd şirul lor creşte, clocotul revoltei nu mai poate fi reţinut: fiecare epitet adaogă un spor pe scara crescîndă a tumultului interior. Nevasta se plînge astfel că a fost măritată:

La o curte *zugrăvită*, La o casă *văruită*,
La o soacră-*afurisită*, Dinlăuntru-i *cătrănită* ...

Din cealaltă tabără, bărbatul se plînge de asemenea:

Rea muiere-mi căpătai: *Lăudata* sătenilor,
Ţesătoarea pînzelor, *Urîta* muierilor ...[100]

4. *Cumulul de epitete* se dovedeşte unul din mijloacele de căpetenie ale creatorilor populari prin care izbutesc să atingă culmi de rară expresivitate. Mai cu seamă cînd plăsmuitorul încearcă însăilarea unui portret ieşit din comun, cu însuşiri superlative, cum se pot vedea în unele descîntece de dragoste:

... Pe faţă că m-am spălat, Cîţi m-au auzit ...
Frumos că m-am pieptănat Toţi au alergat
Curăţea m-am îmbrăcat, Şi-au întrebat:
Pe cal *sprinten*, *graur* am încălecat, Cine vine buciumînd? ... Ce împărat, ce-mpărăteasă?
Bucium *de argint curat*,
În mîna *dreaptă* am luat, Ce crai oare, ce crăiasă?...
Prin *mijlocul* satului am alergat, Nu e crai, nu e crăiasă, Că-*i* *N.* cea *frumoasă*,
Tot buciumînd şi trîmbiţînd. Dintre fete *cea mai aleasă*.[101]

Procedeul devine frecvent în balade. Barbu ucis de flăcăii geloși cade plin de sînge la ușa casei:

... Cu căciula *neagră*-n cap,
Cu cămașa *de bumbac*,
Cu guleru *porumbac*,
Cu chipu ca de cazac,
Cu ismene *de fuior*,
Pe la poale *pestricior*,
Cu chipu ca de bujor!

Epitetele substantivale se amestecă de obicei cu cele adjectivale, dar se întîlnește și lanțul monocord, ca în faimosul portret al Gerului:

Ieșea Crivăț din fîntînă
Cu mustățili de *brumă*,
Cu barba *albă de chidă*,
C-un toiag *de gheață*-n mînă ...

Adjectivele cumulate în forma vocativului devin mai incisive în gura interpretului care obișnuiește să le rostească răstit:

Căpitane Radule,
Radule, *viteazule*,
Vestite haiducule ...

— Mierliță, mierliță
Pasăre *pestriță*,
Neagră la hăinuță,
La cap *cilibie* ...

Cu ajutorul epitetelor înșiruite poetul popular sugerează nota specifică a peisajului, cum e cel din munții îndepărtați, menit să sperie pe fata rătăcită:

— La munți *cărunți*,
Cu fagi *rotunzi*,
Cu fagi *nălticei*,
Cu brazi *mărunței* ...

Cînd peisajul e animat de prezența umană, cumulul de epitete se deslănțuie vertiginos, pînă la o saturație verbală năucitoare, menită să trezească în auditoriu admirație îmbinată cu venerație adîncă pentru cei ce luptă pentru o cauză dreaptă:

... La fagul *cel mai rotat*,
Tot de arme *încărcat*,
La fagu cu frunză *deasă*
Și cu umbrulița *groasă*,
Șed voiniceii ca-n casă,
Șed haiducii, nu le pasă;
Tot voinici *aleși panduri*,
Tîlhari *neoși de păduri*,
Rași la falcă, *groși* la ceafă,
Cu mustăți *în varvarichi*,
Cum stă bine la voinici ...

Uneori, cumulul e alcătuit din cîte două substantive, al doilea la genetiv, de preferință la plural, formă expresivă de superlativ absolut care nu mai îngăduie vreo comparație. Ascunzișul haiducului e

— Sus pe dealu Grecilor, *Pieirea ciocoiului,*
Puterea pădurilor E *ținutu Radului,*
Trecerea voinicilor; *Locașu voinicului ...*
La *coada Potopului*

iar hoțul fură din turmă tocmai:

Frumusețea oilor, *Fala negustorilor ...* [102]
Puterea berbecilor,

În puține ghicitori, un atare cumul de epitete capătă și un aspect ilariant, care concordă de altfel cu atmosfera de voioșie și exuberanță caracteristică șezătorilor sau altor întruniri propice ghicitului. În unele, cumulul de epitete e mai timid, ca în această ghicitoare despre foarfeci:

Două *late-ncîrligate* — Două-*nguste-alăturate* [103].

Cea despre iepure are întindere medie, tipică majorității ghicitorilor:

Patru-*nfipte,* Și o *fîsîită.*
Două *ciulite*

iar cea despre fața casei, cu vatra de gătit, atinge o culme care unor nepreveniți pare un adevărat dezmăț verbal:

Lată peste *lată,* Peste *spartă udată,*
Peste *lată îmbojorată,* Peste *udată rotunzată,*
Peste *îmbojorată crăcănată,* Peste *rotunzată ciuciuleț!* [104]
Peste *crăcănată spartă,*

sau cea despre mîța și șoarecele:

Motrocoasa Da *motrocosu*
Flocoasa *Flocosu*
Mănîncă Nu poate mînca
Pe *motrocosu* Pe *motrocoasa*
Flocosu; *Flocoasa* [105].

[1] D. Caracostea — O. Bîrlea: *Problemele tipologiei folclorice;* București, 1971, p. 332.

[2] Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil: *Descîntece din județul Romanați*, vol. I; București, 1907, p. 24.

[3] A. Gorovei: *Descîntecele românilor;* București, 1931, p. 279.

[4] E. Hodoș: *Descîntece;* Sibiu, 1912, p. 57.

[5] A. Gorovei, lucr. cit., p. 253, 245.

[6] E. Hodoș, lucr. cit., p. 58.

[7] Ibid., p. 52, 48.

[8] T. Bălășel: *Versuri populare române ceremonicase*, vol. I, cărticica a II-a; Craiova, f.a., p. 111, 107.

[9] E. Hodoș, lucr. cit., p. 49.

[10] Ibid., p. 67. Pentru numele ielelor din Banat cf. Ion Mușlea-Ovidiu Bîrlea: *Tipologia folclorului din răspunsurile la chesticnarele lui B. P. Hasdeu;* București, 1970, p. 208.

[11] E. Hodoș, lucr. cit.,, p. 55, 57. Primul vers din exemplul al doilea trebuie să fie „... ntr-o-*apă* roșie". De altfel, Hodoș în notă o explică „o apă".

[12] A. Gorovei, lucr. cit., p. 324, 340, 262.

[13] Ovid Densusianu: *Limba descîntecelor*, în *Opere*, I: București, 1969, p. 230.

[14] V. J. Mansikka: *Litauische Zaubersprüche;* Helsinki, 1929 (F.F.C., nr. 87), p. 72.

[15] A. Gorovei, *Descîntecele românilor;* București, 1931, p. 333.

[16] Gheorghe Pavelescu: *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni;* București, 1945, p. 168.

[17] Simeon Florea Marian: *Descîntece poporane române;* Suceava, 1886, p. 114.

[18] Leontin Ghergariu: *Folclor literar din Sălaj;* Zalău, 1973, p. 129.

[19] Alexiu Viciu: *Flori de cîmp;* Cluj-Napoca, 1976, p. 131.

[20] T. Bălășel, lucr. cit., p. 40, 43, 85.

[21] A. Gorovei, lucr. cit., p. 252.

[22] G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare române;* București, 1885, p. 538.

[23] Nicolae Păsculescu: *Literatură populară românească;* București, 1910, p. 250.

[24] C. Rădulescu Codin: *Din Muscel*, vol. I; București, 1896, p. 210—211.

[25] S. Fl. Marian: *Vrăji, farmece și desfaceri;* București, 1893, p. 129.

[26] G. Pavelescu, lucr. cit., p. 131 și urm.

[27] Ibid. p. 128, 129.

[28] Ibid. p. 133, 178.

[29] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 124.

[30] Lazăr Şăineanu: *Încercare asupra semasiologiei limbei române*, în *Revista pentru istorie, archeologie şi filologie*, vol. VI (1891), p. 243.

[31] Ovidiu Bîrlea: *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti;* Bucureşti, 1976, p. 67.

[32] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică;* Bucureşti, 1966, vol. I, p. 213 şi urm., vol. II, p. 235 şi urm.

[33] Ibid., vol. II, p. 455.

[34] Ibid., vol. I, p. 261.

[35] Petre Ispirescu: *Opere*, vol. I; Bucureşti, 1969, p. 125.

[36] Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder);* Budapest, 1968, p. 192, 200, 202, 184, 163, 150.

[37] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 18, 39, 45, 68, 80.

[38] Teofil Frîncu şi George Candrea: *Românii din Munţii Apuseni (Moţii);* Bucureşti, 1888, p. 188.

[39] Alexiu Viciu:, *Colinde din Ardeal;* Bucureşti, 1914, p. 124.

[40] Leontin Ghergariu: *Folclor literar din Sălaj;* Zalău, 1973, p. 181.

[41] Grigore Tocilescu: *Materialuri folcloristice;* Bucureşti, 1900, vol. I, p. 672.

[42] S. Fl. Marian: *Vrăji, farmece şi desfaceri*, p. 68—69.

[43] A. Gorovei: *Descîntecele românilor*, p. 242, 194, 195, 304.

[44] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 474, 477, 582.

[45] Teodor Bălăşel: *Cîntece populare oltenești*, în seria *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. II; Bucureşti, 1967, p. 322, 316.

[46] C. Rădulescu Codin: *Din Muscel*, vol. I; Bucureşti, 1896, p. 265, 295.

[47] A. Gorovei: *Cimiliturile românilor*, p. 349, 212.

[48] S. Fl. Marian: *Descîntece poporane române*, p. 88.

[49] S. Fl. Marian: *Vrăji, farmece şi desfaceri*, p. 118.

[50] E. Hodoş, lucr. cit., p. 33.

[51] Ibid., p. 11.

[52] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 143.

[53] Ibid., p. 142; v. mai jos formulele finale.

[54] A. Gorovei, lucr. cit., p. 190 şi urm.

[55] A. Viciu: *Flori de cîmp*, p. 193.

[56] L. Şăineanu, lucr. cit., p. 304.

[57] B. Bartók, lucr. cit., p. 400, 401, 167, 177, 189, 264.

[58] A. Viciu: *Colinde din Ardeal*, p. 165, 128, 129.

[59] B. Bartók, lucr. cit., p. 185, 290, 218, 242.

[60] C. R. Codin, lucr. cit., p. 125.

[61] T. Frîncu, G. Candrea, lucr. cit., p. 189, 197.

[62] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 285.

[63] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 619.

[64] A. Gorovei: *Descîntecele românilor*, p. 391, 336.

[65] S. Fl. Marian: *Vrăji, farmece și desfaceri*, p. 81.

[66] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 215, 160, 95, 123, 126.

[67] A. Viciu: *Flori de cîmp*, p. 98, 263, 267.

[68] Mihail Canianu: *Doine;* Iași, 1888, p. 64.

[69] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 282, 198, 117, 119, 117, 240, 242, 263, 298.

[70] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 173.

[71] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică;* vol. I, p. 219.

[72] Gr. Tocilescu, lucr. cit., vol. I, p. 647.

[73] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 304.

[74] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit. p., 581.

[75] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 281.

[76] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 67, 179.

[77] T. Bălășel, lucr. cit., vol. I, c. a II-a, p. 142.

[78] E. Hodoș, lucr. cit., p. 23, 31.

[79] Gh. Pavelescu, lucr. cit., p. 161.

[80] Gr. Tocilescu, lucr. cit., vol. I, p. 596.

[81] A. Gorovei: *Descîntecele românilor*, p. 232.

[82] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 121, 220.

[83] A. Viciu, *Flori de cîmp*, p. 160.

[84] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 154, 282.

[85] M. Canianu, lucr. cit., p. 176, 50, 43, 90.

[86] Ibid., p. 54—55.

[87] A. Viciu, lucr. cit., p. 193.

[88] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 80.

[89] A. Viciu, lucr. cit., p. 237.

[90] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 74.

[91] *Flori alese din poezia populară;* București, 1967, vol. I, p. 63.

[92] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 226.

[93] A. Viciu, lucr. cit., p. 189.

[94] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 616.

[95] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 253.

[96] A. Viciu, lucr. cit. p., 258.

[97] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 207, 127, 123.

[98] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 647.

[99] Gr. Tocilescu, lucr. cit., p. 1241.

[100] A. Viciu, lucr. cit., p. 214, 213.

[101] S. Fl. Marian: *Vrăji, farmece și desfaceri*, p. 103.

[102] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 293, 208, 228, 188, 174, 211, 230, 262.

[103] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 295.

[104] A. Gorovei: *Cimilîturile românilor*, p. 189, 142.

[105] Radu Niculescu: *Bulgări de aur în țîcle de taur*; București, 1975, p. 159.

IV. METAFORA ŞI COMPARAŢIA

1. METAFORA OCUPĂ loc central în poezia cultă. Socotită de unii ca bază a poeziei, ca una ce ar fi ea însăşi „un poem în miniatură"[1], metafora a fost cultivată îndeosebi în poezia Renaşterii şi mai tîrziu în simbolism. În creaţia folclorică, are o frecvenţă disparată, după specificul speciilor, precum şi rosturi care în parte ies din domeniul poetic.

Privită genetic, metafora ar fi apărut sub imboldul unor necesităţi de natură extrapoetică. Geneza ei e pusă pe seama a doi factori. Ea ar fi avut astfel un rol apotropaic, cu scopul de a feri omul şi societatea înconjurătoare de o seamă de calamităţi pe care le-ar fi provocat fiinţele vrăşmaşe. În concordanţă cu concepţia arhaică despre simpatia generală a fiinţelor şi lucrurilor, se credea că există o legătură cauzală între o fiinţă sau un lucru şi cuvîntul care le denumeşte: pronunţarea lui ar fi provocat pe dată prezenţa acelei fiinţe. Ca atare, numele spiritelor şi forţelor nocive era socotit de rău augur, de evitat în vorbire, *tabu* după terminologia primitivilor polinezieni[2]. Dar fiindcă referinţele la acestea erau inevitabile, nu era posibilă decît calea eufemismelor, a cuvintelor aluzive la unele însuşiri sau forme de manifestare ale acestora, care căpătau în consecinţă acest înţeles convenţional. Necesitatea semnalată a dus la naşterea transferului metaforic, prin care o fiinţă sau un lucru primea alt nume, convenţional şi de obicei limitat la comunităţi restrînse. Pînă astăzi, în limba populară s-au păstrat o seamă de denumiri metaforice cu funcţie eufemistică de natură apotropaică. La noi, excelează înaintea tuturor multele şi variatele nume ale diavolului. Întrucît rostirea numelui adevărat ar fi provocat prezenţa lui atît de odiată, i se spunea la noi în chip curent altfel: *satana, naiba, aghiuţă, nichipercea, scaraoschi, iuda, faraon, sotea, sarsotea, ucanel, ucigaşul* sau mai degrabă folosind epitete metaforice: *necuratul, nefîrtate, împelitatul, negu, bată-l crucea, uciga-l crucea, uciga-l toaca, bălosul, bală (spurcată), dihanie, tichiuţă, cel cu şipca roşie, cel din pietri*[3]. În chip similar, ielelor care stăpînesc văzduhul şi „sînt cumplite",

nu li se rostește numele (în Banat are fiecare un nume deosebit), ci sînt numite *ielele, sfintele, fie-le milă, zînioarele, șoimanele, sfintele de noapte, dînsele, frumoasele, mîndrele, iezmele, fecioarele, rusaliile, milostivele, miluitele, maiestrele, puternicele, doamnele, doamnele frumoase, împărătesele văzduhului, zeițele* (aceasta trebuie să fie de obîrșie cultă) [4]. Cum se vede, unele nume metaforice relevă calități optime, opuse celor pe care le au ielele, tocmai pentru a le implora bunăvoința și cruțarea, iar altele le agrăiesc cu titlurile cele mai înalte din ierarhia umană *(împărătesele, crăițele)* sau mitologică *(sfintele, zeițele)*. Fenomenul se extinde și la celelalte categorii de ființe răufăcătoare. Astfel, în ziua Alexiilor (17 martie) se credea că „nu e bine nici a gîndi la gîngănii, jigănii și gujulii, a le pomeni sau a vorbi despre dînsele și a le pronunța numele, căci atunci se crede că, dacă le pomenești, vorbești despre dînsele și le rostești numele, tot anul îți vor ieși înainte și te vor mușca" [5]. Ca atare, broasca este numită *iapă* sau *cal* sau *de cele cu patru picioare*, șarpele *pește* etc., în genere *domn* sau *doamnă* [6]. Din aceeași cauză, ursul la noi mai era numit *Martin, Neblea, Curtu, Bebe, spurcat, bală*, ursoaica *Ancuță* [7], iar la huțuli i se zicea *Wujko* (unchișor) sau *Welekij* (cel mare) în opoziție cu lupul care era numit *malej* (cel mic) [8], după cum coropișnița mai e numită prin Moldova *cucoana Chiftiriță* sau *chiftirița cu icoană*, iar barza prin nordul Moldovei *nașoilă* sau *pliscoi pasăre* [9].

Celălalt mobil care a dus la făurirea vorbirii metaforice a fost *ghicitul*, instituție arhaică cu rosturi rituale în trecutul îndepărtat al omenirii. În afară de salvarea prin rezolvarea ghicitorii, cum se relatează despre Oedip că a salvat de la pieire ținutul Tebei prin rezolvarea ghicitorii date de Sphinx [10], ghicitul mai era o modalitate de a verifica și consemna maturitatea cuiva. În lumea arhaică, trecerea de la adolescență la bărbăție era verificată, în cadrul riturilor de trecere, pe două căi: probe de putere fizică și îndemînare, apoi probe de înțelepciune prin rezolvarea unor enigme voalate sub formă de ghicitoare. La noi s-au mai păstrat ecouri ale acestui obicei numai în cîntecul bihorean de nuntă,

numit felurit *(nevestească, cîntecul lăcăţii* etc.). Variantele cunoscute mai înfăţişează ghicitori-metafore ca:

Ce munte-i mai mare ...	cu răspunsul:
Peste munţii noştri ...?	Vîrf de mușuroi [11]
sau:	
Pe deasupra noastră	cu răspunsul:
Ce umbră-i mai groasă	Umbra cerului.
apoi:	
Ce apă-i mai mare	cu răspunsul:
Aici pe sub soare?	Roua de vară
şi cea mai complicată:	
Ce glasuri mai mîndre	Cînd e primăvară? ...
Se aud pe afară	Ce urmă-i mai mare?
cu răspunsul:	
Glas de plugărel	Păsări dezmierdînd ...
Cu-al său zbiciurel,	Şi pămîntul n-are
Pe boii-şi mînînd,	O urmă mai mare
Din gură cîntînd,	Ca şi cea de plug [12].

Dar resorturile care au prezidat la geneza metaforei nu au fost numai cele de natură magico-rituală. Spiritul uman a mai simţit nevoia de a ocoli anumite exprimări supărătoare pentru cei din jur şi simţul ruşinii e indicat drept unul din mobilurile generatoare ale metaforei, alături de timiditate, sfială [13]. Mai mult decît acesta a fost precumpănitoare înclinarea omului naiv către aspectele concrete, plastice. Imposibilitatea de a înţelege anumite abstracţiuni, nevoia de a şi le reprezenta sub o formă vie, plastică, a dus la crearea vorbirii metaforice. De aceea, unii au situat geneza metaforei în perioada cînd au apărut primele noţiuni abstracte [14]. Se concede că la început, atari exprimări sensibilizatoare pentru omul arhaic n-au fost nicidecum metafore, abia mai tîrziu au fost evaluate ca atare de cărturarul la care exprimarea proprie se distinge în chip deliberat de cea figurată. Metafora propriu-zisă începe abia odată cu apariţia acestei conştiinţe [15], prezentă mai întîi la omul de cultură, apoi la insul talentat din popor. Lingviştii au semnalat existenţa în toate limbile a o seamă de exprimări metaforice care de fapt sînt pseudometafore, întrucît în conştiinţa vorbitorilor a dispărut distincţia de exprimare figurată, cel mai adesea

nemaiexistînd altă expresie pentru aspectul dat al realității cotidiene. „Prin zilnică tocire, cele mai frumoase, cele mai strălucite din aceste imagini au ajuns pentru noi simple sunete, cari nu ne mai spun nimic despre primitiva lor splendoare", limba ajungînd, după formularea lui Jean Paul, „un dicționar de metafore ofilite" [16]. Astfel, masa și scaunul au *picioare*, fereastra are *ochi*, sau mai multe în vremurile moderne, grinda principală a casei, tălpoaia e *babă*, iar *pop* (= popă) e stîlpul susținător etc. Prin extensiune, plaiul are *picior*, muntele sau pădurea au *poale*, carul are *inimă*, lanțul *ochi*, clopotul *limbă* etc. pe care astăzi vorbitorii nu le mai simt a fi metafore și le folosesc în chip curent, aidoma tuturor exprimărilor proprii, directe. S-a arătat de mult cum o seamă de cuvinte ce denumesc noțiuni abstracte, au fost la origine cuvinte concrete, după cum sfera unora s-a lărgit, iar a altora, dimpotrivă, s-a restrîns prin transfer metaforic [17]. Adesea, salturile semantice sînt uluitoare, avînd la bază asocieri neașteptate, hipertrofieri ale unor aspecte cu totul neînsemnate, încît o seamă de locuțiuni metaforice se revelă a fi peste măsură de îndrăznețe [18].

2. Metafora ocupă locuri neașteptat de inegale în speciile folclorice. S-a reținut de la cercetătorii poemelor homerice că metafora apare cu totul sporadic în poezia arhaică, spre deosebire de frecvența și mai cu seamă amploarea comparației. Aserțiunea e adevărată doar pentru poezia populară propriu-zisă. Există însă două specii care se hrănesc aproape cu exclusivitate din metaforă: proverbele și zicătorile, apoi ghicitorile.

Zicătorile, mai apropiate de limba comună prin folosirea lor curentă în vorbire, se vădesc a fi tot atîtea metafore, întrucît, alături de sensul exprimat direct, mai există un al doilea, subînțeles, dar care are pondere mult mai mare, fiindcă zicătoarea citată de interlocutor se referă numai la acesta. Unele noțiuni se desfășoară pe o scară de locuțiuni metaforice, ca într-un fel de întrecere în ale expresivității. Despre cineva *beat* se poate spune astfel că: 1) *a luat purceaua de coadă*, sau *a prins ciocîrlanul (prepelița) de coadă*; 2) *a furat luleaua neamțului*; 3) *și-a stropit (încălzit) măseaua*; 4) *umblă cu ochii logoditi*; 5) *umblă pe două cărări*; 6) *merge ca funia în sac* (sau *drept ca neamțul*); 7) *a făcut*

burta butie şi gura pîlnie; 8) *are sămînţă de vorbă;* 9) *e înţepat la limbă;* 10) *şi-a umplut pipota;* 11) *îi caută mustăţile a oală* (sau *a suflat în fundul oalei*); 12) *nu-l mai ţin picioarele;* 13) *s-a afumat* sau *l-a bătut cărbunii la pat* [19]; la care se mai pot adăoga şi altele cu circulaţie mai restrînsă: 14) *a fi cum e cuiul;* 15) *a fi turtă;* ori cea citată de L. Blaga despre tatăl său: 16) *arde Bălgradul!* [20] *Fuga* este exprimată de asemenea felurit şi colorat: 1) *a luat-o la sănătoasa;* 2) *îşi luă picioarele pe umere;* 3) *o luă la papuc (la picior), îşi luă tălpăşiţa* sau *despică vîntul;* 4) *a spălat putina;* 5) *a dat dosul;* 6) *p-aci ţi-e drumul;* 7) *îşi luă lumea-n cap;* 8) *a luat cîmpii;* 9) *se aşterne pămîntului;* 10) *se şterse din cale;* 11) *tunde-o!* (sau *şterge-o, zbughi-o!*); 12) *a rupt-o d-a fuga (a tulit-o la fugă).* Despre cineva care a fost *înşelat,* se poate zice: 1) *l-am potcovit* (sau *l-am căptuşit, l-am boit, l-am fript*); 2) *l-a îmbrobodit;* 3) *l-a tras pe sfoară;* 4) *i-a pus ghiocei la ureche* (sau *flori la ureche*); 5) *a pus calîpul;* 6) *l-a purtat de nas (i-a atîrnat iabaşaoa de nas);* 7) *a umblat cu şoşele cu momele;* 8) *a umblat cu mîţa-n sac;* 9) *îl duce pe la icoane.* Despre cine e *sărac* se poate zice: 1) *n-are după ce bea apă;* 2) *lipit pămîntului;* 3) *ajuns la sapă de lemn;* 4) *nu se ţine zdreanţă de zdreanţă;* 5) *curg obielele după dînsul;* 6) *cînd mălai aveau, n-aveau sare, cînd aveau sare şi mălai, n-aveau legume;* 7) *două în tei nu putea lega* (sau *leagă din tei curmei*); 8) *viaţă cîrpită cu aţă;* 9) *pirpiri cosac sacsana briceag* sau *este ififliu lefter de parale* [21]; 10) *N-are cenuşă-n vatră;* 11) *N-are nici mîţă la casă* [21a].

Cît de mult se reazemă zicătorile pe transferul metaforei se poate vedea din abaterile semiotice ale unora. În genere, ele exprimă un adevăr general sub forma plastică a unui caz particular, zicătorile avînd deci două valenţe, cea exprimată şi cea subînţeleasă, metaforică, despre totalitatea cazurilor particulare care se pot ivi în realitatea cotidiană. În fapt, unele sînt doar simple metafore, întrucît cazul particular exprimat nu se poate întîmpla niciodată, el slujind doar de modalitate expresivă pentru noţiunea dată. Astfel, despre cineva care e peste măsură de vesel se zice că *a apucat pe Dumnezeu de un picior,* de cineva posomorît se zice că *i-au fript şerpi pe burtă;* de cel norocos se zice că *i-a pus Dumnezeu mîna-n cap;* belşugul închipuit e plasti-

cizat prin zicătoarea *umblă cîinii cu colaci în coadă;* cine stăruie zice că *face pe dracu-n patru,* semeţul *dă cu barda-n Dumnezeu,* omul de nimic e *negustor de piei de cloşcă,* iar cel iute de picior fugea de *mînca pămîntul* etc. Atari zicători nu mai pot fi bivalente, rămînînd pure metafore care exprimă cît mai plastic noţiunile sau stările sinonimice de configuraţie abstractă.

Situaţia se repetă întrucîtva şi cu proverbele. Ele exprimă prin imagini un adevăr generalizat, dincolo de cazul dat la care se referă zicătoarea citată în context. Dar deşi exprimă o generalitate, el semnifică, dincolo de aceasta, toate cazurile care se încadrează în acel tip sau categorie de fapte. În genere, proverbul, ca şi zicătoarea, spre deosebire de maxima livrescă, aduce o formulare figurată, metaforică, întrucît, alături de adevărul exprimat prin imagini, el mai are un sens, ascuns dar subînţeles, care trebuie captat şi care de fapt constituie ţinta celui ce-l reproduce. Captivează cele în care formularea e neaşteptată, cu enunţarea drastică a realităţii: *Para cea mai bună pică-n gura porcului; Bine zici, dar n-are cine juca; Cine cotcorozeşte, acela ouă; Cine are barbă, îi mai scapă gura de cîte un c...; Cine mînecă, nu întunecă; Cine-ndrăzneşte, trăieşte; Cu lingura îmi dai şi cu coada îmi scoţi ochii; Dacă ţi-i greu, pune jos; Decît sărac, mai bine să n-ai nimic; Du-te vînăt şi te-ntoarnă meriiu; Gură dulce, c... viclean; Îl joacă-n ciur şi n-atinge de veacă; Îs mai multe zile ca maţe; Nici din cîne slănină, nici din căţea smîntînă; Precum e sfîntul, aşa şi tămîia; Ţine sacul pînă-ţi dă purcelul* [22]*; De faţă iarbă creaţă, de dos cîne flocos* etc. [23].

Asemenea zicătorilor, se întîlnesc şi aici proverbe monovalente care nu mai pot avea sensul propriu, enunţat în formulare, acesta dovedindu-se o imposibilitate, o ficţiune plăsmuită doar pentru a reda mai plastic celălalt sens, ascuns după metafora exprimată. Numărul acestora e totuşi infim faţă de totalitatea proverbelor, încît prezenţa lor nu infirmă cîtuşi de puţin caracteristicile speciei. Pe de altă parte, ele pun în lumină un aspect al mecanismului de creaţie, relevînd primatul exprimării metaforice: creatorii populari au transpus adevărul general, abstract, în cazuri neaşteptat de concrete, adesea fără să observe incongruenţa. Unele nu redau nici măcar cazuri imaginare, ci de-a dreptul imposibile sau absur-

dităţi. Atari proverbe ilustrează puterea de imaginaţie menită să transfigureze principiile abstracte ale conduitei umane: *Casa lor e cu uşa prin pod şi cu fereastra pe sub pat ; Se laudă oala că sparge căldarea* [24] *; A aruncat cu scalda şi copilul ; A scos luna din fîntînă ; Babă bătrînă cu dinţii de lînă ; Arde moara ca să prăpădească şoarecii ; A cercat marea cu degetul* etc. [25] . Fenomenul e cunoscut şi în proverbele altor popoare[26].

Cît de mult cîştigă proverbele în expresivitate prin transferul metaforic se vede mai cu seamă prin compararea lor cu celelalte din tabăra opusă, de asemenea monocorde, dar care nu au decît înţelesul cel enunţat în chipul unui principiu etic. În colecţiile noastre de proverbe numărul lor este cu totul redus şi aproape întotdeauna se poate afirma că sînt de obîrşie cărturărească, în maniera maximelor culte. Lipsa oricărui rudiment de metaforă le face deosebit de greoaie şi anoste: *Bucatele cele mai bune este foamea şi nimenea nu le poate mînca, fără numai mulţămitorul ; Cui i se croieşte rău, rău îi merge tot mereu ; Din gura omului bun vorba de rău nu iese niciodată ; Iertarea e răzbunarea cea mai bună ; Lucrul şi cumpătul închid medicului uşa ; Omul nepriceput e împietrit la cap* [27] etc.; *Cine nu ştie cruţa puţin, nu poate avea mult ; Cine se-nalţă pre sine, se va smeri ; Cine vrea să ştie toate, moare ; Copiii şi nebunii spun adevărul ! ; E mai lesne a cîştiga banii, decît a-i şti întrebuinţa bine ; Frica totdeauna aduce primejdie ; Munca e comoară ; Ochii înţeleptului văd mai departe ; Vremea cu încetul poate să le descopere toate.* [28]

3. Metafora predomină de asemenea în ghicitori. Aici, ea capătă o strălucire nemaiîntîlnită în nici una din celelalte specii folclorice. Mai întîi, ea deţine primatul numeric, lăsînd mult în urmă toate celelalte figuri poetice la un loc. Astfel, din lista întocmită de G. Pascu în studiul său, se poate vedea că mai bine de patru cincimi din totalitatea ghicitorilor au la bază metafore. [29] În al doilea rînd, datorită împrejurării că ghicitoarea e cu atît mai realizată cu cît imaginile obiectului menite să identifice subiectul ghicitorii sînt mai îndepărtate de acesta, ca să nu trezească în auditor nici cea mai mică suspiciune că rezolvarea poate fi uşoară, decurgînd liniar din conspectarea sagace a însuşirilor înfăţişate de metaforă. Din această cauză, salturile imaginaţiei se dovedesc neaşteptat de îndrăzneţe şi metafora devine într-adevăr uluitoare. Căci

multe ghicitori dezvăluie un adevărat dezmăț al imaginației, spiritul plăsmuitor spionînd cele mai absconse laturi pentru încifrarea cît mai deplină a obiectului de ghicit. Examinate îndeaproape, se vădește că metaforele din ghicitori constituie un fel de domeniu autonom, întrucît foarte puține din ele mai pot fi întîlnite și în celelalte specii, îndeosebi în cele ale poeziei populare. În parte, aceasta e consecința diferenței tematice dintre ghicitoare și celelalte specii, întrucît ea cuprinde lucruri și ființe din jurul omului, prea puțin acesta din urmă cu facultățile lui, în timp ce poezia populară are în centrul ei omul cu frămîntările lui, plinul lui sufletesc și doar în chip adiacent cele din jurul său. Abia se pot cita exemple de atari metafore comune ghicitorilor și celorlalte specii. Cea mai răspîndită e cea care compară femeia cu o *floare*. În ghicitori: „Am o *floare* frumoasă, bărbații o miroasă, numai lor li-i drăgăstoasă". (sau „Ce *floare* e mai frumoasă din cîte flori miroasă, bărbații o iubesc, femeile o urăsc?") [30]. În cîntece, ea e deosebit de frecventă:

Drăguța me de demult ... Că tu ai fost *floare* din curte
Ca tine nu mi-oi afla, Și ca tine nu sînt multe [31].

Pascu mai citează metafora beție = *nebunie* din ghicitoarea despre butea cu vin: „Gorunul ține *nebunul; nebunul nebunește* oamenii", prezentă și în proverbul „omu la beție cade-n *nebunie*", apoi cea despre cuptor: „*Urșii* în sat, cînii nu bat", *ursoaica* fiind denumirea regională a coșului din podul casei cu două găuri laterale pentru fum, înserarea în ghicitoare petrecîndu-se prin această metaforă lingvistică a coșului [32].

În ghicitori, însușirile comune — *tertium comparationis* — ale obiectului de ghicit și ale celui cu care-l compară sînt detectate cel mai adesea după forma lor, apoi după întrebuințare, activitate, poziție, mișcare, efect sau origine. În multe din ele, forma e combinată cu una sau două, rar mai multe, din celelalte categorii de conspectare. Unele ghicitori sînt monometaforice, prin simpla prezentare a genului proxim cu diferența specifică. Astfel, valea e *Rudă lungă fără umbră*, usturoiul se înfățișează ca *Nouă frați într-un cojoc îmbrăcați;* măceașa e *Cocoș roșu cu zgaiba în cap*, prazul e *Un moșneag cu barba în pămînt;* desagii sînt *Doi lupi într-un gît;* ciuperca

e *Curte albă într-un picior* etc. De obicei, ghicitorile sînt plurimetaforice, cu o desfăşurare pe mai multe planuri, arătîndu-se mai izbutite cele cu încifrarea mai adîncă. Soarele şi luna se mai ghicesc şi din *Un blid de alune, numai două-s bune;* mreaja de pescuit e *Găină cu ciocu de făină, talpă de rac, şerpe-nşirat,* ciubotele sînt *Două ştiubeieşe, ziua-s pline, noaptea-s goale,* iar opincile *Două găinuşe, ziua-s cu maţele înnăuntru şi noaptea le dă pe spate;* cocoşul e *La trup pepene, la cap pieptene, la picioare rîşchitoare;* fluierul e ... *Un plug cu şase boi, dacă-i lua doi, nu merge* etc. [33].

Metaforele ghicitorilor sînt construite printr-un transfer îndrăzneţ care implică aproape întotdeauna un salt dintr-un regn într-altul. Întrucît cele mai multe din subiectele ghicitorilor sînt lucruri, saltul se petrece prin personificare. De aceea, cele mai multe obiecte sînt asemuite cu fiinţe, animale sau chiar omul, şi acestea se numără de obicei printre cele mai frumoase ca realizare poetică. Sfredelul: *Am un berbece negru şi curg miţe din el;* cociorva: *Am un bou negru, bate zece roşii;* acul e *o capră albă, hămată de coadă;* moara: *Caii nechează, munţii pornesc , pupăza tot cîntă;* fumul e *ciută mohorîtă, umblă şovăită;* ochii sînt *doi pui de grieraş, joacă supt un păltinaş;* plugul e *un hulub pe sub pămînt;* luna e: *Pe-o casă şindilită joacă-o mîţă potcovită;* curcubeul e *şerpe vărgat, peste Prut aruncat;* lingura e *vrăbiuţă încărcăţică, huştiuluc în poieţică,* iar cîntarul e o fiinţă *nici moartă, nici vie, numai coada îi adie* etc. [34]. Procesul invers de asemuire a unei fiinţe cu un lucru se întîlneşte abia sporadic. Şi aici unele strălucesc prin adîncimea observaţiei. Iată scroafa cu purcei cumulînd o enormă experienţă de clăcaş: *Butea geme şi boierii beau.* Ecourile onomatopeice din primele două cuvinte recheamă ţipătul caracteristic al cucuvelei: *Tigvă titiană strigă noaptea prin poiană.* Altele sînt încifrate prin forma lor caracteristică, cum e racul: *Cerceluş cu coarne, fierbe în fundul oalei;* rîma: *Cureluşă unsă, pe sub pămînt dusă;* mîţa e *opincă nerasă, umblă noaptea prin casă* etc. [35].

Dacă metafora e în slujba sensibilizării noţiunilor mai complexe sau de configuraţie mai abstractă, ghicitorile respective capătă o incisivitate sporită prin vibraţia spirituală care izbuteşte să se coboare la adîncimi neobişnuite. Ca şi în alte specii şi genuri, creatorul popular se dovedeşte genial şi în cîteva ghicitori referitoare la aspectele capitale ale vieţii

umane, cu toate că specia ar fi destinată de obicei unui joc infantil, după opinia celor mai mulți cărturari. Revărsatul zorilor se vădește astfel halucinant de lucid în această ghicitoare din județul Ilfov: *Scîndura crapă viermii ies* [36]. Imensitatea e sensibilizată prin cîteva metafore simple, dar adînci prin reverberațiile pe care le trezesc. Drumul e *un ciung cît lumea de lung* [37], gîndul e *nuia încovoiată, ocolii lumea toată* (sau: *Nuieluşă fermenea, colindai lumea cu ea şi-o pusei tot acolea)* [38]. Imaginea e atît de palpabilă, încît contrastul dintre subiect și termenul comparației e uluitor. Pot sta alături de cele mai adînci viziuni simboliste unele imagini despre umbră; mai cu seamă cea despre moarte:

Am un iepuraș — Eu vreau să i le mănînc,
Cu urechile de caș. — El mă apucă de gît [39].

Luciri de mit răzbat și din ghicitorile despre cosmosul perceput țărănește. Luna e asemuită cu o floare de culoarea năramzei: *Din deal în deal, şi din vie în vie, floricică nărămzie.* Cerul înstelat e prins *Pe o pînză albăstrie multă puzderie,* iar toate la un loc, adică cerul, pămîntul, viața și moartea se încifrează lapidar și incisiv, cu vigoarea cugetărilor neașteptat de adînci: *Nalt zidit, negru cernit, amar ca fierea, mai adînc ca fundul mării.* Și ca într-o alchimie medievală astrele și elementele pămîntului se înfrățesc dual, în perechi inseparabile, ca în această ghicitoare despre soare și lună, cer și pămînt, apă și foc, încropind o metaforă atoatebiruitoare:

Două merg, — Două dușmănie-și au. [40].
Două stau,

4. În celelalte specii folclorice, metafora e folosită sporadic, fiind uneori neașteptat de rară. Mai cu seamă în basme, unde abia se pot spicui cîteva. Mai frecventă e metafora *bărbat = cheie,* întîlnită deseori în episodul final al unor variante ale tipului AT 400. În momentul cînd fata pleacă la cununie cu al doilea bărbat, sosește pe neașteptate cel dintîi. Ca să iasă din încurcătură, mireasa simulează pierderea cheii de la lada cu zestrea. Nuntașii o caută zadarnic, dar trei feciori de împărat îi confecționează pe loc altă cheie „dă dăscuia cufăru dă zece ori ca cu cheia ei". Mireasa anunță atunci că a găsit și cheia veche și întreabă nuntașii pe care să o rețină. Un împărat o sfătuiește: „Ține p-a veche, că-i știi

sama. Ştii să dăscui, ştii să-ncui cu ea!" Atunci mireasa se declară pentru primul soţ şi contramandează nunta: „eu îmi iau mozicantu că e bărbatu mieu, şi nunta să meargă îndărăt, că ieu sun cununată cu el" [41].

În puţinele basme care au ca temă probarea înţelepciunii se întîlnesc şi o seamă de întrebări încifrate prin metafore. În unele variante ale basmului despre împăratul şi stareţul (AT 922), cel dintîi pune cîteva întrebări formulate metaforic. *Departe-i departele?*, adică pînă la ce depărtare vede moşneagul (sau ciobanul), la care acesta răspundea „Hoo, domnu meu — zice — pînă -ntră coarnele boilor!" A doua întrebare: *Tîrziu te-ai sculat*, adică a avut copii tîrziu, la bătrîneţe, iar a treia întrebare *dacă poate mulge trei berbeci*, adică dacă poate stoarce bani de la cei trei miniştri care nu i-au putut dezlega întrebările [42]. De asemenea, în variantele româneşti şi europene ale tipului 877 se găsesc cîteva răspunsuri prin care fata isteaţă pune în încurcătură pe peţitori. Întrebată ce fierbe în oală, ea răspunde: *„Fierb ce umblă-n sus şi-n jos"*, adică boabe de mazăre. Despre tatăl său, fata răspunde că: 1) *la o pagubă face una mai mare*, adică închide cu un gard cărarea făcută de oameni peste ogorul său şi în felul acesta oamenii îşi vor croi altă cărare pe lîngă gard. 2) *Din puţin face mult*, adică seamănă ogorul arat. 3) *Din bun face mai bun*, adică face gard în jurul sămănăturii sau acopere din nou şura cu paie. 4) *Plăteşte datorii mai vechi*, adică sparge lemnele arse în anul precedent. 5) *Caută ceea ce nu poate găsi*, adică împleteşte plase. 6) *Aduce unsoare pentru slănină*, adică sare din oraş. Cu privire la ceea ce lucrează mama ei, fata răspunde: 1) *Face unuia ceea ce acesta nu poate să-i facă*, adică aşază un mort (sau îi închide ochii). 2) *Separă pămînt de pămînt*, adică ajută ca moaşă la o naştere. 3) *Coace pîine mîncată*, adică pîinea pe care a luat-o în împrumut ca să o restituie acum. 4) *Din două vechi face una nouă*, adică din două cămăşi vechi face una de purtat. 5) *Din bun face mai bun*, adică din smîntînă alege unt. Despre ceea ce face fratele său, fata răspunde: 1) *E la vînătoare: ce prinde, lasă acolo, ce nu poate prinde, aduce acasă*, adică se despăduchează (sau prinde pureci). 2) *Umblă încoaci şi-ncolo*, adică ară cu plugul. 3) *Şade între cer şi pămînt*, adică într-un pom. 4) *Îşi rîde de necazurile anterioare*, adică bea ţuica făcută din grîul pe care l-a semănat. Sora fetei isteţe e arătată că *plînge rîsul din*

anul trecut, adică leagănă copilul său din flori [43]. În unele variante românești, fata mai dă alte răspunsuri. Astfel, despre tatăl său răspunde că acesta e dus *să schimbe numele la grăunțe și dacă vine de-a dreptul, soseşte mai tîrziu, iar dacă vine pe drum ocolit, soseşte mai degrabă*, adică e dus la moară și pe întîiul drum se află o crîșmă la care avea obiceiul de a se opri. Mamă-sa *face din două babe o nevastă*, adică din două cămăși vechi una nouă, iar fata spune că a fost surprinsă de peţitori fiindcă are *casa fără urechi*, adică fără cîini [44].

În snoave, metafora e folosită doar în tipul AT 1562A pentru a satiriza vorbirea preţioasă sau ifosele cărturărești. Astfel, Ispirescu povestește într-una din snoavele sale cum un tînăr întors de la școlile din străinătate e păcălit de un moșnean care îl convinge că apa se numește *udeală*, focul *mîngîiere*, pisica *hîrîitoare*, iar aria cu girezile de grîu *procopseală*. Dar cînd cel păcălit îl anunță că „*Hîrîitoarea* a luat *mîngîierea* în coadă ... De nu vei ajunge mai curînd cu *udeala*, se duce dracului toată *procopseala*", el nu pricepe ce s-a întîmplat, abia alţii îi salvează avutul [45]. În altă variantă din nordul Moldovei, moșneagul numește girezile cu grîu *pricopseală*, cîrnații din pod *sfinți*, mîța *zgîriitoare*, focul *haz*, iar ușa *scîrțîitoare*. Omul găzduit îl anunță „*zgîriitoarea* care a intrat prin *scîrțîitoare* s-a dus cu *hazul* de coadă drept în *pricopsală !* Rămîi de-acuma cu *pricopsala*, că eu m-oi duce cu *sfinții*", dar moșneagul nu mai înțelege și rămîne de pagubă [46]. În alte variante, pisica e numită *prinde-tot*, apa *udă-tot*, sau *stingătoare* sau *belșug*, focul *bunăstare*, fînul *cîștig*, grîul *rodul pămîntului*, slănina *Dumnezeu* etc. [47].

5. În speciile poeziei populare, locul preponderent îl ocupă metafora substantivală, pe cînd celelalte — adjectivală și verbală [48] — se arată mai rare și mai șterse ca expresivitate. În poezia lirică, metafora apare cu precădere în domeniul erotic. Nevoia de a exprima situații mai gingașe, efortul de a evita locurile comune, l-au silit pe creatorul popular să recurgă la metafore. Parte din ele s-au tocit cu vremea prin prea deasa întrebuințare, încît interpreții populari nu le mai percep ca metafore, ci ca formulări curente. Așa se dovedește metafora *pui*, respectiv *puică (puicuță* sau *puiculiță)*, frecvente mai cu seamă în Moldova și Muntenia.

Du-te, dor, prin ierburi, fîn, — Mi te du la *pui* în sîn.

în altă variantă metafora fiind substituită prin termenul propriu:

Du-te dor, prin ierburi, fîn — Mi te du la *badea*-n sîn ... [49]

În alte cîntece, de asemenea, metafora apare alături de numele iubitei:

Să dăm mîna cu *puica* — Cu *puica*, cu Catinca...[50].

Metafora a pătruns și în refrenul unor cîntece, uneori îmbinată cu apelativul masculin: *puică, neică*. Cîteodată, nu e clar dacă metafora îndeplinește funcția de refren sau e un apelativ, în afara versului, inserat la începutul cîntecului, ca în această variantă musceleană: Frunză verde mărăcine, *Puică*, Cine te-a făcut pe tine ... [51].

Cel mai adesea, iubita e asemuită unei flori. În genere, transferul metaforic se desfășoară în lumea florilor, prea puține fiind cele din lumea păsărilor, acestea din urmă frecvente totuși în cîntecele lirice ale altor popoare. Imaginile ce rezultă se disting prin finețe și gingășie și stau mărturie neclintită de profunzimea sentimentului erotic. Cea mai răspîndită metaforă a iubitei apare sub genericul *floare:*

Copilă blajină, Vin la badea, vină! [52]
Floare din grădină,

Unele variante dezvăluie singure încifrarea:

D-astă vară-am fost la oi, Astă vară-am fost la sterpe
Ciobănaș, la două *flori* Ciobănaș la două *fete* [53]...

sau:

Eu mă duc, coadre, mă duc Mie mîndră de iubit,
Mîndruliță să mi-o aduc, Ție *floare* de-nflorit [54]

Ea apare și în cîntecele nupțiale, ca în *cîntecul miresei* bihorean:

Ce-ați intrat în grădina noast' — De-ați rupt *floarea* noastră ... [55]

De asemenea, în conăcăriile de la nunți, cortegiul mirelui se arată pornit pe urma miresei, închipuită întîi ca „urmă de fiară", apoi ca „urmă de zînă", pentru ca să se adeverească în cele din urmă că este

Urmă de *floare* de raiu, Tînărului împărat [56].
Să-i fie în veci de traiu

În strigăturile de la nuntă, mirele e invidiat tocmai pentru aceasta:

Ţucu-te, mire bogat — Mîndră *floare*-ai căpătat ... [57]

Alteori, asemuirea devine mai concretă, iubita fiind *trandafir*, sau *rujă*, mai cu seamă în Transilvania:

... *Trandafir*, de mîngîiere, Guriţa ta cea de miere [58].
Ştii bine că nu ţi-oi cere

sau:

... Şi cunună-on *trandafir;* Şi cunună-o *floricè* ...
Ie-ţi în mînă-o cărticè

iar în cîntecele satirice:

De-ai fi, lele, sîmbăta Duminica-i *ruje-naltă*,
Ruje ca dumineca: Lune-i fasole uscată [59].

Cam tot atît de frecventă pare şi asemuirea iubitei cu o *garoafă:*

Nu-s nici fată, nici nevastă Da eu sînt o *garofiţă*
Nici zînă din cer picată, Răsădită-n grădiniţă.

sau:

Sînt *garoafă* din grădină — Cine miroase, suspină...

Mai rar se întîlneşte metaforizarea în *floare de secară*, probabil pentru a pune şi mai mult în lumină talia înaltă şi zvelteţea, aidoma secării care răsare din grîu cu o palmă mai sus cînd s-a furişat printre seminţele acestuia. Aspectul este reliefat şi mai mult prin contrastul cu răchita:

Eu nu-s frunză de *răchită* Ci sînt *floare de sacară*,
Să mă iei, bade-n ischită, Cine m-a pupa, să moară [60].

Cîteodată, mîndra se identifică ostentativ cu forma aleasă a crinului:

Nu mis fată, nici nevastă — *Ci mis pupu crinului* [61]...

Din lumea vegetală mai apar metaforele:

Hai, mîndruţă, *strugur bun* — Rupe-te-aş şi nu mă-ndur ... [62]

sau de floare încă nedeschisă în lirica subcarpatică:

... Eu *boboc*, neica *răsură* — Şi bărbatu-o tîrîtură [63]...

care alteori se referă la puiul de gîscă, aşa cum se află într-un cîntec:

... Pentru tine, *pui boboc* ... [64]

Un superlativ pare să fie metafora iubită — *cruce* în care tonul encomiastic e evident, cu toate că din unele comparaţii s-ar deduce tocmai contrarul, cum se va vedea din versurile citate acolo. Ca metaforă, ea apare rar în cîntecele erotice:

— Seara bună, mîndro, *cruce* — Mai stăi, bade, nu te duce ... [65]

În lirica aromână, se întîlneşte şi metafora întru totul adecvată prin care mireasa ce se căsătoreşte iarna e asemuită cu *trandabotanul*, o floare care înfloreşte tocmai iarna:

Trandabotan eşti — Iarna s te isuseşti! [66]

Transferul metaforic în regnul animalier este mai rar. Astfel, în cîteva oraţii de nuntă, mireasa este închipuită ca o *căprioară*, căci oastea mirelui a aflat

Că este urmă de *căprioară* — Să fie cu al nostru împărat bună soţioară [67].

În lirica aromână, iubita e asemuită cu *potîrnichea*:

Piturniclio scriată

sau cu *porumbiţa*, ca şi în lirica în daco-română, unde apare mai ales în comparaţii:

Porumba a mea ... More feata *columbuşa* [68]

întocmai ca în Moldova nordică:

Saltiţă, Saltiţă — Albă *porumbiţă* ... [69]

sau în forma învecinată a speciei:

Ieşi afară, soacră mică — Ţi-aducem o *turturică* [70].

Altă formă de a introduce metafora pentru fată iubită este numirea ei în acest chip, deci o formă pseudoonomastică [71]. Ea este ca atare strigată cu numele încifrat:

... Nu-ţi striga mîndra pe nume, Ci strigă *trei flori de mură*... Şi strigă *trei flori de vie* Ca nime să nu te ştie.

sau:

Zice-ţi-oi *viorică albă*, — Că de mică mi-ai fost dragă [72]...

Cînd iubiții s-au căsătorit fugind în țară depărtată, la întoarcere nu vor mai fi cunoscuți și lumea îi va numi adecvat:

... Mie *grîu*, mîndrii *tăciune;* Mie *grîu*, mîndrii *săcară!* [73]
Oamenii ne-or pune iară:

Nu e ocolit nici transferul în lumea păsărilor celor mai gingașe:

— Da tu, bade, cum mi-i zice? Dulce-ai fost la gurișoară Haida să ne iubim iară ...[74]
— *Păsărea, turturioară,*

Drept autometafore trebuie considerate ipostazele pe care și le dorește iubita pentru a fi mereu alături de alesul ei, cum atestă un cîntec de largă circulație:

... Ia-mă, bade, după tine; Și mă pune-n pălărie.
De ți-i rușine cu mine, De ți-i rușine cu *pană*,
Fă-mă *brîu* pe lîngă tine, Fă-mă *lumină de ceară*
Ori *pană* de ciocîrlie Și mă du cu tine-n țară ...

Uneori, iubita se vrea *trandafir* pentru a-i pune la încercare dragostea:

... Fă-mă, doamni, gioi sara Să văd ț-îs dragă ori ba...[75]
Rujă mîndră-n calia ta

Iubitul are o gamă mai restrînsă de încifrări. Ca și mîndra, e asemuit și el cu o *floare:*

Ionaș, *floare domnească*, Dorul meu să te topească...[76]
sau mai apropiat:
Mă bădiță, *spic de grîu* — Fire-aș vrut să nu te știu
ori:
Tu bădiță, *strugur dulce* — Tot ai zis că nu ti-i duce ...[77]

Măi bădiță, *strugur bun* — Te-aș rupe și nu mă-ndur ...[78]

Faptul că metafora apare ca epitet la începutul cîntecului cu funcție apelativă, ar indica mai degrabă o prezență factice, cerută de schema metrică a versului. Ea însă nu e o apariție convențională, dovadă celelalte pasaje în care mîndra

însăşi îi pune nume metaforice din aceleaşi categorii. Prin asemuire cu plantele alese, mîndra îl numeşte:

Dar eu, bade, cum să-ţi zic? — Drag mi-ai fost de băiet mic ...[79]

Rojmalin roş înflorit

sau cu varietatea lui domesticită, dublată de planta prin excelenţă erotică, *busuiocul:*

Da de-o fi să ne lăsăm
Ce nume să ne punem? — *Busuioc braşovenesc,*
Trandafir mîndru domnesc, — Ca tine nu mai găsesc ...[80]

Într-un cîntec citat mai sus, punerea de nume metaforice e un scut împotriva oamenilor clevetitori din satul lor care nu-l vor mai cunoaşte la întoarcere:

Oamenii ne-or pune nume: — Oamenii ne-or zice iară
Mie *grîu,* mîndrii *tăciune.* — Mie *grîu,* mîndrii *săcară.*

Dacă mîndra e „turturioară", badea primeşte de la aceasta numele corespunzător:

Păunaş mîndru rotat — Dulce-ai fost la sărutat ![81]

Încifrarea metaforică se extinde în chip firesc şi asupra înfăţişării iubiţilor. În genere, descrierea este evitată dar atunci cînd cel îndrăgostit e nevoit să explice mobilul afecţiunii, el iese din impas folosind limbajul metaforic. Transferul are loc cu precădere în lumea florilor, ce poate fi socotită regulă generală în domeniul erotic. Astfel, trupul e alcătuit din flori, sau se asemuie cu o floare:

Ştiutu-te-o dracu, lele, — Că ţi-i trupu *floricele...*[82]

Ochii dau prilej la mai multe metafore. Cel mai adesea, ei sînt asemuiţi cu murele, baza asocierii fiind culoarea neagră aprinsă:

Cunună de mustăcioară, — *Muriţă* de pe rug verde ...[83]
Ochii lui *muriţă neagră,*

sau la iubită:

Leliţă cu *ochi de mură* ... [84]

Mai rar, ochii sînt de *flori,* îndeosebi cei ai mireselor:

Tu, mireasă, *ochi de flori* ... — sau: Mireasă cu ochii *flori* ... [85]

Alteori, ei sînt asemuiți cu viorelele:

Voinic, voinicele, — Ochi de *viorele* ... [86]
Trup de *floricele*,

sau chiar cu strugurii:

Aoleo, lele Marie — Ochii tăi *struguri din vie* ...

Descrierea feței se desfășoară pe un registru mai variat. Ea e asemuită trandafirului:
„Feţişoara-i *trandafir*" ... [87], întocmai ca în Moldova: „Feţişoara *trandacir*" [88]. Aceeași culoare aprinsă e sensibilizată prin altă referire:

Fața-i un *picuș de sînge* — Cînd îl văd, inima-mi plînge.

Albeața imaculată e pusă alături de spuma laptelui, metaforă de largă răspîndire:

Mamă, cată-i fața lui — Parcă-i *spuma laptelui* ...

Cînd te uiți în fața lui, — Și *spumuța laptelui* ...
Parcă-i *spicu grîului*

Una din metaforele tipice folclorului este asemuirea cu ceva *scris*. Cuvîntul ne duce fără îndoială la sensul vechi din mediul rural, cînd el denumea atît semnele pe răboj, cît mai cu seamă crestăturile foarte fine de pe furci de tors și alte obiecte din lemn, apoi chenarele și literele inițiale din manuscrisele de pe hîrtie. Metafora scrisului închipuie în imaginația populară un *summum* al frumosului îmbinat cu grația și eleganța maximă, de aceea nu se poate elogiu mai nimerit decît următorul:

Mai în sus de ochii lui — În fața obrazului,
Scrisă-i *pana corbului;* — *Scrisă-i ruja macului* [89].

Comparațiile cu aceeași temă vor folosi des asemuirea cu scrisul. Gura — uneori buzele — se bucură de aceeași atenție susținută pe un registru similar. Uneori, e invocat spre asemuire genericul *floare:*

Ți-am cerut o *floricea*, — Trimete-mi o *floricea*,
Tu mi-ai dat gurița ta ... — Trimete-mi gurița ta ... [90]

Cel mai adesea, se indică specia: *garoafa, tămîiţa, trandafirul, busuiocul, micşuneaua* etc.:

Şi iubesc o porumbiţă
Cu gura de *garofiţă*,

De-i miroase limba ţîţă
Şi buzele-a *micşunele* ... [91]

Of, leliţă Fevroniţă
Cu flori dalbe la cosiţe,

Cu gura de *tămîiţă* ...

C-al meu drăguţ nu mai vezi ...
Jumătate cîte-un fir,

Buzele de *trandafir* ...
Jumătate cîte-un smoc,
Buzele de *busuioc* ... [92]

Destul de frecventă e şi asemuirea gurii (a buzelor) cu *mierea*, de data aceasta transpunerea metaforică abordînd sfera gustativului:

... Că ţi-i trupul floricele — Şi gura *fagur de miere* [93]

Ţi-am cerut *faguri de miere* — Tu mi-ai dat buzele tale [94]

Culoarea înfocată a rechemat metafora îndelung elaborată, cu cizelări de baroc din acest cîntec bucovinean:

Gura ta-i *spcicuţ di sîngi* — Di cînd ti ştiu, hojma-aş plîngi.

sau:

Faţa-i un *picuş de sînge* — Cînd îl văd, inima-mi plînge [95].

Prin dibuiri mai îndepărtate, gura e asemuită chiar unui pîrău din care soarbe iubita pe nesăturatele:

Măi bădiţă, fătu mneu,
Fă-ţ guriţa ta *parău*,

Să mă plec să beu şî ieu... [96]

iar în chip mai îndrăzneţ punctul de sprijin metaforic e căutat în clasa obiectelor preţioase:

Ia, bădiţa cu pieptari, — Gura lui *mărgăritari*.

Părul este comparat cel mai adesea cu *pana corbului*, ca în cunoscuta alegorie portretistică din *Mioriţa* lui Alecsandri, sau cu *mătasea:*

Părul lui *mătasă verde* — Rău mă tem că mi l-oi pierde [97].

sau:

Și-i cu părul de *mătasă,*
Dorul ei nu mă mai lasă...

Părul ei, *mătasă* moale
Ca și inul cînd înfloare ...[98]

Culoarea opusă, efect nociv al dorului, e redată prin asemuire cu *lîna:*

Dorul și țara străină,
Mi-o făcut fața bătrînă

Și capul *caier de lînă* ... [99]

Sînii au pricinuit mai multe metafore hazlii, însăși aluzia la ei fiind sortită să producă ilaritate. Uneori, ele se mențin în registrul buneicuviințe, ba chiar cu o supremă delicatețe, ca în acest cîntec:

... Este-o dalbă copiliță
Cu *doi pui de prepeliță,*

Eu mă plec să ieu un *pui:*
— N-umbla, bade, că te spui ... [100]

Cel mai adesea, sînul e asemuit cu *mărul,* fructul încărcat cu semnificații erotice încă din adînca antichitate. În erotica aprinsă din sudul Carpaților, metafora e exprimată cu agresivitatea caracteristică locului:

Ți-aș mușca *măru* din sîn

— Și din gură ți-aș bea vin. [101]

Metafora *măr-sîn* devine un laitmotiv în colinda despre fata ce întîlnește trei flăcăi la fîntînă, fiecare luîndu-i cîte un obiect cu simbol erotico-matrimonial:

Unu cere *măr* din sînu

dar fata îl blestemă cu semnificația cuvenită:

Putrezească el ca *măru* ...

În altă variantă, metafora e mai ascunsă, la prima vedere putînd fi anulată ca una ce exprimă direct altă realitate, dacă n-ar fi fost lăsată anume la urmă și dacă n-ar fi sprijinul numeroaselor variante explicite:

Vin tu, fico, după mine,
Că io ție că ți-oi da

Tot on *măr înmărgărit,*
Primăvara d-înflurit,
Cît îi toamna de rodit ...

dar fata îl refuză, semeață:

C-am on *măr* io ca și-al tău [102].

Se pare că pe alocuri metafora nu mai e percepută ca atare în urma obiceiului fetelor şi femeilor de a purta în dosul pieptarului încopciat cîte un măr sau mai multe pe care obişnuiesc să le dăruiască rudelor sau celor apropiaţi sufleteşte. În schimb, ea s-a degradat în unele cîntece satirice, unde violenţa exprimării recurge la asemuiri baroce şi neaşteptate, ca în această dispută dintre un moş şi o fată:

— Ce ai, lele-n *ploşculiţă?*
— Lapte dulce, moşulică.

— Sparte-s, puică, *ploştile,*
Văz că cură laptele?[103]

Cînd se încearcă o ierarhizare a sărutului potrivit categoriilor erotice extreme, imaginile sînt culese de asemeni din sectorul floral materializat prin fructele produse. Ca atare:

Sărutarea cea de-ntîi
Fragă dulce din cîmpii,

Sărutarea cea din urmă
Căpşunică plin' de brumă[104].

Chiar sentimentul erotic redus la conceptul abstract, general, e sensibilizat cu ajutorul aceloraşi categorii de metafore. Astfel, stingerea lui e asemuită cu pălirea unor flori:

Mîndră, dragostile noastre
Am rămas pustii pe coaste.
Mă dusei vineri la ele
Şi-o fost toate *viorele;*

Viorele, flori domneşti
Cînd le vezi, îngălbineşti;
Viorele, flori adînci
Cînd le vezi, mîndră, să plîngi [105].

Feluritele categorii ale dragostei sînt comparate de asemenea cu cele corespunzătoare din lumea plantelor:

Dragostea de-ntîiaş dată
Îi *garoafă* lîngă baltă ...

Dragostea de-a doua oară
Mătăgină din ogoară ...

Cea de flăcău s-ar părea că deţine un primat:

... C-avui *cinstea grîului,*
Dragostea flăcăului;

Avui *cinstea florilor,*
Dragostea *garofilor* ... [106]

Dorul, sentimentul cel mai tiranic prin persistenţa lui sub forma obsesiilor, este asemuit felurit, într-o bogată gamă de întruchipări. El e *bucată amară, bucată rea,* ba chiar *mare cîine* după cum în personificările mai bogate e închipuit a avea curţi asemeni unui temut împărat, sau e înfierat cu năduf — *spurcatul de dor* — pentru că ar simula înecarea în

vîrful muntelui pe locul cel mai sec [107]. Cel mai adesea, el e asemuit cu o pară ucigătoare și totuși dulce:

Iubește, dragă, iubește ... Te *arde* și te *omoară* [108]...
Că iubirea e din *pară*,

sau:

... Bade, de dorutul tău, Urc în deal, cobor în vale,
Pară este-n trupul meu, Iese *para* și mai tare ...[109]

Metafora *dor-pară* apare și în cîntecul funebru din părțile Tîrnavelor, „Dumbrava" de un lirism cutremurător. [110]

Sentimentul erotic contrariat a generat și o seamă de exprimări metaforice depreciative. Asistăm în tabăra cealaltă la o avalanșă de invective, azvîrlite cu ciudă, în chip de răzbunare pentru suferințele îndurate. Imaginile sînt culese de la periferia realităților, începînd cu cele din domeniul botanic. În lirica transilvăneană, iubitul infidel e *buruiană*, *lobodă*, *știr*, *pleavă* etc:

Vai, săraca mintea mea, După-on *coș cu gura-n jos*,
După ce s-o bătut ea: După-un tînăr mincinos.
După o *buruiană rea*,

sau:

Fost-ai mîndră, cînd ai fost... Dar d-acuma *boz* și *știr* ...
Fost-ai *pup de trandafir*

sau:

... Cine m-a ciufuluit: Și ciufu feciorilor ... [111]
Rădăcina *florilor*

Mîndra i se opune antitetic:

Da eu-s *floare din grădină* Eu-s *floare rourată*,
Tu ești *pleavă și neghină;* Tu ești *pleavă vînturată*[112]...

Bărbatul e tolerat în urma obligațiilor matrimoniale, altfel:

Să nu mă fi cununat — L-aș face *proptea* la gard. [113]

Drăguțul care a părăsit-o nu poate fi decît o „rămășiță":

Rămășița satului — Și *propteaua gardului*

sau chiar mai rău:

... Tu, bade, eşti *glod* şi *tină* — Eu-s *floare din grădină*...

Evaluarea metaforică scade pe registrul valoric pînă la animalele cele mai urgisite. Nu e de mirare că iubitul infidel e apostrofat:

Mînca-te-ar, *mîţ împuţit !* — Da la ce m-ai amăgit?

Cel mai adesea, acesta e *cîine*, în ierarhia populară cea mai huiduită vietate:

... N-am fugit, bade, de tine, Că flăcău-i mare *cîne*,
Ci fug de-un urît de *cîne*... Scoate fata de ruşine ... [114]

Şi cea măritată rău foloseşte aceeaşi imagine:

Soacra-i ra, bărbatu-i *cîne* — Ieu trăiesc ca vai de mine. [115]

Prin reciprocitate poetică, iubita înfierată are parte de aceleaşi invective metaforizate. Ca atare, ea este arătată a fi pe rînd:

Pîntru ce batem boii: Pîntru-o *rujă scuturată* ... [116]
Pîntr-o *ciută*, pîntr-o *mută*,

dar mai dese ori:

... Cu cine mă cununaşi: Cu *urîta satului*... [117]
Cu *propteaua gardului*,

sau, mai fără milă:

Ce-ai fugit, *căţea*, de mine? [118]

Păşită în noua familie, tînăra se călceşte în tiraniile soacrei. Pretutindeni, în toate cîntecele, nupţiale, sau de jale, ea nu e decît *poamă acră*, metaforă aproape tocită de atîta circulaţie. Inexorabilitatea ei inexplicabilă e prinsă sintetic în această metaforă sub formă de comparaţie:

Iese afară ca o *pară* — Tună-n casă ca *o coasă*...

Iubitului îngîmfat, fata îi replică pe dată:

Tată-tău, *opinci cîrpite* — Mumă-ta, *poale nădite*[119]

Cel cu nevasta urîtă e silit la comparația involuntară:

Văz unii mai nătărăi, Și mă uit și la a mea:
Cu *bobocei* după ei, Curată *Samodiva !* [120]

Jalea intensă e asemuită cu *ceața* sau *negura* care se lasă deasupra capului sau chiar la inimă:

De cînd bădița s-o dus, Și pe par, și pe nuia
Negură-n poartă s-o pus Și pe inimuța mea [121].

Metaforele verbale cu același conținut sînt mai frecvente, dar mai șterse. Unele au devenit chiar exprimări curente, ca în următoarea:

Plînge inimuța-n mine — Ca-nt-un copil de trei zile [122]

unde verbul s-a ivit oarecum de la sine prin analogie cu „*Plîngeți*, ochi, și lăcrimați" etc. În chip similar se spune că urîtul străinătății *frige* și *arde :*

Ori dincotro vîntul bate, Vîntul din străinătate...[123]
Tot îl *frige*, tot îl *arde*,

Aceleași efecte le-ar avea și oftatul îndelung:

De oftat ce-am oftat tare... *Focul* inima-mi coprinde...
Sufletelul mi *s-aprinde*,

după cum jalea adîncă e materializată prin metafora de largă răspîndire:

... Tulpioara cu foc plînge — Chiar cu *lacrime de sînge* [124].

Cînd imaginea nu e prea uzată prin circulație, ea oferă o prospețime plină de expresivitate:

De cînd puica m-o lăsat, Viața-mi pare amară,
Casa mi s-o-ntunecat; Ograda, *neagră cerneală*.

sau ca în coordonatele acestui peisaj ce adastă în infinit:

Sus la *crucea cîmpului* — La *gura pămîntului*...[125]

Cînd gingășia e aleasă, găsește drumul cel mai drept pentru a evita exprimările banalizate, lipsite de densitate erotică:

A plecat neica la țară S-o *dospesc la țîțișoară*
Și nu mi-a spus de-aseară Și s-o *coc la inimioară*. [126]
Ca să-i fac o azimioară,

Durerea maximă, pricinuită de moartea unei fiinţe apropiate, exprimată în bocetele populare, nu recurge decît rareori la ajutorul metaforei. Intensitatea vocii, întreruptă de plînsete disperate şi chiar ţipete, gesturile de deznădejde se dovedesc suficiente, în concordanţă cu canoanele rituale ale speciei, fără să mai simtă nevoia unor voalări metaforice sau ajutorul altor tropi. Doar trei metafore au o largă răspîndire în repertoriul funebru. Cea dintîi asemuie sicriul mortului cu o casă oarbă:

... Să-ţi facă *casă de brad* — Fără uşi, fără ferești
Să trăieşti în iè cu drag, — Numa negri de păreţi...[127]

În formulări similare, în care epitetul *fără uşi , fără ferești* revine ca un laitmotiv, metafora e cunoscută în toată ţara, îndeosebi în cîntecele rituale funebre legate de momentul respectiv *(ale sicriului, cînd îl bagă în tron* etc.*)* [128].

Cealaltă metaforă închipuie moartea celui tînăr ca o nuntă ce se distinge de celelalte prin unele insemne aparte:

... Tu grăbişi *de te-nsuraşi* — Că-n loc să-ţi facem plăcinte
Şi pe noi nu ne chemaşi, — Îţi facem lumini aprinsă
Am venit şi nechemate, — Şi-n loc să-ţi facem ţîpăi,
Tu ne-ai făcut supărate: — Îţi făcurăm colăcei [129].

Imaginea îmbracă forme felurite:

Cine-n lume-a mai văzut — Cine-n lume-a mai văzut ...
Mireasă mîndru gătată — Nuntă fără ceteraşi
Şi ea şeade supărată ... — Şi *mirele* în sălaş?

sau:

De grabă *te-ai cununat* — Şi *druşcuţe despletite,*
Şi *vătăjei* ţi-ai căutat ... — Ca pentru tine gătite ... [130]

Foarte răspîndită şi viu gustată în straturile populare este asemuirea mortului cu o floare. Metafora a stat la baza cunoscutului cîntec funebru:

Bucură-te, mînăstire, — Nu vine să împupească
Că ce *floare* mîndră-ţi vine: — Şi vine să putrezească ...[131]

Cît de mare e predilecţia pentru această metaforă, se poate deduce din frecvenţa ei şi în cîntecele propriu-zise sau chiar în balade:

... Bucură-te, mînăstire, — Ce *garoafă* intră-n tine...[132]

În o seamă de bocete, moartea e înfățișată ca o culegătoare de flori:

Dacă moartea nemiloasă,
Rupe *floarea* hai frumoasă,
Nu rupe *floare* de cules

Și rupe *floare* p-ales,
O rupe din rădăcină,
Ca napoi să nu mai vină[133]...

În alte bocete, moarta însăși se compară cu o floare:

Într-această lume mare
Fost-am și eu *mîndră floare*,

Floare fui, *floare* trecui,
Parte de lume n-avui ...

Moartea se furișează anume pentru a face această selecție funebră:

Și-o venit pîn la chetoare
Și mi-o luat *mîndră floare*...

Și-o venit pînă la ușă
Și mi-o luat *mîndră rujă*[134].

În rest, abia ici-colo se mai întîlnește fulguratia de o clipă a cîte unei metafore izolate în mărunțișul detaliilor înșiruite de bocitoare cu familiaritatea celui care le cunoaște prea bine. Astfel, în cîteva bocete din sud-vestul Transilvaniei și din Banat, cel mort este asemuit cu o lumînare pe care a stins-o vîntul:

Draga mea, *lumină-aprinsă*,
Bătu vîntu și mi-o stinsă ...

Bătu vîntu de cu soare
Și te stinsă ca p-o floare[135].

De asemenea, amuțirea mortului este asemănată cu o împăienjenire a buzelor și a ochilor în cîteva bocete din sud-vestul Transilvaniei:

Dragă, pe ochiții tăi
S-or *lăsat împănjenei*,
De nu vezi lumea cu ei,

Dragă, pe buzele tele
S-or *lăsat împăinjele*,
De nu poți vorbi cu ele [136].

Cît despre metafora că mortul ar fi doar *adormit*:

— Că de cînd *ai adormit*

— Mai mult nu mi te-ai trezit[137] ...

ea s-a tocit prin prea deasa întrebuințare și poate fi considerată printre cele demonetizate, folosite în vorbirea curentă ca avînd înțeles propriu, netransfigurat.

În domeniul colindelor profane, metafora pare și mai rară, în contrast neașteptat cu semnificația lor, care aproape totdeauna se deslușește printr-un transfer înrudit ca mecanism cu cel metaforic. Ca atare, acțiunea săvîrșită e pusă pe seama celui colindat, subînțelegîndu-se că i se urează să i se întîmple

și acestuia întocmai cum arată narațiunea schematizată, tipizată în cel mai înalt grad. Se distinge prin finețea ei neasemuită metafora din colinda sub-carpatică pentru gospodarii maturi care au prins a încărunți. Soția gazdei tresare speriată:

— Scoal, doamne, că-i fi dormit
— Că *ne-a nins*, ne-*a viforit* ...

Soțul o liniștește pe dată, explicîndu-i:

— Culcă-te, ca să dormim,
Că n-*a nins*, n-a *viforît*,
Vînt de vară c-a bătut
Prin pometul raiului;
Flori de măr s-au scuturat,
Peste noi s-au revărsat ...
Cînd soarele-o răsări,
Flori de măr s-or vesteji,
Fețele ne-or *rumeni* ... [138]

Se poate ca la origine, imaginea citată să nu fi fost metaforă, putîndu-se presupune că colindătorii, asemenea celor cu sorcova, scuturau flori peste cei colindați în timpul nopții. În acest caz, ea ar fi un exemplu de cum o practică dispărută poate dăinui în textul descriptiv prin interpretarea nouă metaforică, dedusă de cei ce au moștenit numai textul.

În genere, metafora folclorică se caracterizează prin fizionomia ei firească: se întrevede cu ușurință că nu e căutată, decurge de la sine din ambianța vieții rurale. Și mai cu seamă nu depășește anumite limite, nu pare de loc a fi forțată, dimpotrivă, se dezvăluie oarecum ca de la sine. Doar ghicitoarea, prin registrul atît de întins și prin funcția ei de a îndepărta mintea ascultătorilor de obiectul încifrat, se complace în metafore îndrăznețe, uluitoare, căci cu cît acestea sînt mai neașteptate, cu atît ghicitoarea se reazemă mai solid pe stîlpii săi metaforici și devine mai captivantă, deci mai izbutită. Creatorul popular nici nu recurge la metaforă în celelalte specii decît în rarele momente cînd banalul trebuie evitat prin căi mai sigure decît exprimarea directă, nemijlocită. De aceea, metafora populară se distinge de departe de cea cultă tocmai prin fizionomia ei firească, oarecum familiară, în orice caz necăutată. Cînd apar imagini artificiale, e semn de intruziune cultă și ele se detașează cu ușurință de stocul celor autentice. Astfel, metafora substantivală din *Miorița* lui Alecsandri:

C-o mîndră crăiasă — *A lumii mireasă*

cea adjectivală din varianta Bumbac — Cătană:

Și trage un pistol — *Umplut cu omor*

sau cea verbală din *Dragoș* al lui Alecsandri:

Ghioaga și săgeata lui — *Fac pustiul codrului !*

se detașează de departe de cele populare, ca unele ce sînt prea alambicate. În metafora populară, nu se întrevede cîtuși de puțin intenția de încifrare complicată, nu apare nimic artificial, de dragul ineditului, cum se poate vedea în poezia cultă de grad minor. Poetul popular nu spune niciodată despre codru: *Zărilor le dai sălaș*, nici că acesta ar da copiilor *frăgute/ Roșioare și drăguțe* [139], fiindcă el evită formulările siropoase ce se complac în artificialitate și caută numai exprimarea dreaptă și firească, așa cum se impune ea oarecum de la sine, întocmai cum pasărea ciripește numai în registrul ei natural.

6. *Alegoria*, care este de fapt o metaforă mai amplă, desfășurată pe mai multe articulații, obvine și mai rar în creația populară. Fiind un cumul de metafore din același cîmp semantic, ea e utilizată rareori, pentru a reda aspecte culminante, forme superlative ce nu suferă asemuiri printre cele de toate zilele. Alegoria are prin excelență o funcție descriptivă, de aceea apare aproape întotdeauna în portretistica folclorică. Cel mai adesea, mobilul zugrăvirii e de natură erotică. Iubita (mîndra) e înfățișată în ipostaza maximă cu ajutorul cumulului de metafore. De obicei, acestea descriu numai fața cu părțile ei:

... Gura i-e *păhar cristal*, Fața i-e *spiguț de sînge*,
Buzele *mărgăritari*, Cînd o văd, inima-mi
plînge [140].

Cîteodată, portretul e amplificat de alte analogii comparative care capătă chiar o înfățișare barocă ce ar părea neverosimilă dacă nu s-ar ține seama de erotica aprinsă, caracteristică sudului Carpaților. Astfel, iubitului i se pare că „puica" ar avea:

Între ochi și-ntre sprîncene În fața obrazului,
Grădina cu floricele *Piatra diamantului*
Și-ntre dinți și-ntre gingii, Și pe frunte *pietre scumpe*,
Grădina cu mirodii : Inimioara neichii ruptă ![141]

Encomiasticul e temperat întrucîtva prin asemănările mai cumpătate cu obiecte de uz curent:

... Limbă-n gură de *zahar*, Ochişorii-ţi, *chihlibar*,
Dinţi mărunţi *mărgăritar*, Faţa albă de *tulpan* [142].

Există şi un portret negativ al iubitei care răsare din reproşurile celui neluat în seamă de ea. El e introdus în cîntec sub pretextul unui leac pe care îl solicită iubitul:

Atunci, mîndro, m-oi scula *Apă rece* din Dunăre,
Cînd tu bucuros mi-i da: *Sloi de gheaţă* din ţermure!
Mure negre din pădure.

Cînd iubita îi arată imposibilitatea, întrucît murele au putrezit, apa s-a încălzit şi gheaţa s-a topit, iubitul o apostrofează:

Proastă eşti, năroadă eşti, *Apă rece* gura ta ...
Ori vicleană peste seamă: *Sloi de gheaţă*-i pieptul tău,
Mure negre-s ochii tăi ... Să-l aduci pe lîng-al meu[143]...

Dintre portretele personajelor feminine se reliefează cel al Chirei din Vadul Brăilei, nespus de frumoasă, după cum se deduce din cuvintele înaripate ale arapului seducător:

— Chira, Chira Lina *Tînără zambilă*,
Frumuşică zînă, *Floare din grădină*,
Fragetă copilă, *Rază de lumină* ... [144]

În chip similar, portretul iubitului e idealizat cu ajutorul unor metafore din acelaşi registru. La întrunirile bachice ale „canceliştilor" români din Tg. Mureş din preajma anului 1848, Iacob Bologa obişnuia să cînte:

Nu mă bate, maică *Pana corbului*,
Că zău eu ţi-oi spune Ochişorii lui
Cine m-a-nşelat ... *Mura cîmpului*,
Un voinic înalt Dragă faţa lui
Ca un fir de brad, *Spuma laptelui* ...
Sprîncenele lui Săraca-mi de mine ... [145]

Varianta munteană întregeşte trăsăturile encomiastice ale iubitului:

Mustăcioara lui, Chiculiţa lui,
Spicul grîului; *Spicul orzului* ... [146]

Detaliile citate sînt cunoscute de multă vreme, căci sub aceleași trăsături e prezentat și ciobanul mioritic începînd cu colecția Alecsandri. Parte din variantele baladă aduc cîte un element nou:

Nant și subțirel
Tras printr-un inel ...
Fața trandafir ...
Fața *busuioc* ... [147]

sau:

Fețișoara lui
Coală de hîrtie.
Logofătul scrie ...

Ochișorii lui
Floarea cîmpului ...

Perișoru lui,
Schicu grîului;
Sprîncenele lui,
Culmea dealului ...

Ochișorii lui
Raza soarelui ... [148]

Prin contaminare, trăsăturile ciobanului mioritic au trecut și asupra fiului (sau lui Isus) în colinda despre baba (sau Maica Domnului) plecată în căutarea lui. Celor cărora se destăinuie mama sînt înșiși colindătorii, pe alocuri Dunărea, situația devenind similară cu cea din balada mioritică, unde rolul acestora e jucat de oaia năzdrăvană. De data aceasta, portretul este mai variat, de la înfățișarea similară cu ciobanul mioritic pînă la armele ce le poartă și la insemnele astrale care îl transpun dintr-o dată într-o zonă mitică. Puntea de trecere o fac colindele profane în care se arată cum mama celui colindat întreabă pe drumeți, umblînd:

C-o vadră de vin
Și cu păhărelul plin ...
— N-ați văzut un fiu?...
Fețișoara lui
Spuma laptelui;
Perișorul lui,
Pana corbului;
Ochișorii lui,
Mura cîmpului;
Mustăcioara lui,
Spicul grîului ...

Chiar în aceste colinde se întîmplă transpunerea la insemnele de *Jupiter tonans* ale fiului căutat de mamă, deoarece

după ce îi zugrăveşte faţa în chipul arătat mai sus, ea continuă cu descrierea alegorică a calului şi a armelor:

Căluşelul lui — Frîuşorul lui
Puiul zmeului; — *Doi bălăuraşi ...*
Şeuşoara lui — Bicişorul lui
Două fălci de zmeu; — *Puiul şarpelui* [149].
Tăftăraşul lui
Două năpîrci berci ...

În variantele despre Maica Domnului ce-şi caută fiul, trăsăturile se amestecă. Unele redau numai cunoscutele metafore despre mustăţi, ochi şi sprîncene, altele adaugă ceva despre vestminte:

Chepeneagu lui — *Poala cerului*

sau despre armele lui:

Săbioara lui — Puşculiţa lui
Săgeată tăiată; — *Tunetul de vară*
Şi-al de primăvară.

Potenţarea maximă a însuşirilor o reprezintă variantele în care se insistă amplu asupra armelor sale terifiante şi a calului năzdrăvan:

Şăuliţa lui — Frînuţele lui
Gura leului; — *Raza soarelui;*
Puşculiţa lui — Cinguliţa lui
Tunetul de vară — *Năpîrcă (n)plătită;*
Şi de primăvară, — Corbăcelu lui
Fulgerul de seară; — *Şerpe-nspărliţat ...*

Acestea pot fi reduse la insemnele astrale care transpun totul în lumea mitului:

Dar în faţa fiului — *— Scrisă-i raza soarelui* [150]

sau, mai amplu:

Că pe faţa fiului — *Lună plină cu lumină,*
Scrisă-i raza soarelui — Iară pe-ai lui umerei
Şi pe frunte *lună plină,* — *Strălucesc luceferei* [151].

Cu totul sporadic, alegoria calului şi a armelor a trecut şi în puţine variante ale baladei despre Iovan Iorgovan. Plecat

să taie şarpele ce speria o ţară cu ogarii de lanţ şi cu şoimii pe mînă, portretul e completat cu insemnele calului:

Căluşelul lui — Frîuleţul lui
Puiul leului; — *Doi bălăurei ...*
Şeuliţa lui — Chinguliţa lui
Ţeasta zmeului; — *Două năpîrcele ...* [152]

În domeniul epic se mai înregistrează cunoscuta alegorie despre moartea-nuntă a ciobanului mioritic. În acelaşi registru funebru e descrisă şi nunta-spînzurătoare a haiducului Corbea:

Pe Corbea l-au logodit — Dar nuntaşi cin' să fie?...
C-o fată din Slatina, — *Ciorile pămîntului*
Jupîniţa Carpina — *Şi fiarele crîngului ...*
Numai din topor cioplită ... — Lăutarii cin' să fie?...
Şi la vîrf mi-este ascuţită — *Doi vulturi la pene suri*
Şi *la gheare gălbiori* [153].

Uneori, alegoria e mai ascunsă, nu transpare nici un semn suspicios, încît bucuria mamei lui e deplin întemeiată cînd „domnii" îi tălmăcesc:

Nevastă i-am căpătat, — Ceteraş din Făgăraş ...
Vin roşu i-am cumpărat,

Abia întemniţatul poate descifra:

Nevasta mi-s furcile, — *Ceteraş* mi-i hoheraş [154].
Vin roşu mi-i sîngele,

Mormîntul soldatului poate fi de asemenea recunoscut printr-o seamă de insemne florale care se înşiruie ca nişte atribute metaforice:

La cap îi on *cir di mac* — La mustiaţî, *nintî criaţî*
La sprînciani, o *sînzianî* — La chicioare, *iarbî mari.*

În cîteva cîntece, însuşirile presupuse ale celui iubit sînt transpuse în lumea plantelor alese, ca şi cele reale, aflate la antipodul celor dintîi, într-o simetrie alegorică evidentă:

... Cî ieu ni-oi lua — Şi eu am luat:
Schicu grîului, — *Schic di nagarî,*
Untu lemnului, — Altu di *sacarî,*
Giţa vinului; — Nu-l pot mînca ... [155]

Alegoria de maximă desfăşurare poate fi întîlnită în colinda despre familia arborescentă a gazdei, frecventă în

bazinul Mureşului mijlociu. Sub forma unui vis al gazdei sînt înfăţişaţi pe rînd componenţii familiei într-o transpunere metaforică subtilă, pe alocuri neaşteptat de hieratică. Orînduirea e dispusă într-o spirală perfectă:

Colo jos mai jos
Lăcuiţi de rac,
Din mijloc de lac
Măru-i mărgărit
Mîndru d-înflorit
Cu flori de d-argint,
Din vîrfuţ de măr
Doi goloni-porumbi vineţi.

Dezlegarea urmează în ordinea firească, de la porumbeii din vîrful mărului care:

Nu-s goloni veniţi
Că-s *feciorii gazdei* ...
Mai în jos pe măr ...
Că-s fetele gazdei.
Din mijloc de măr
Vargă de d-aur,
Că-i *jupînul gazdă.*
Din trupu-i de măr
Păhărel d-argint:
Jupîneasa gazdă.
Jur prejur de măr
Edera-i măruntă:
Bogăţia lor [156].

Cînd alegoria familiei e înfăţişată direct, fără intermediul oniric, metaforele devin mai incisive, parte luate din registrul astral, deosebit de familiar colindelor. Astfel, gazda colindată

Ţie ţi-ar părea
Că-i şi *sfîntul soare*
Cam prin prînzul mare ...
Dragă doamna lui
Ţie ţi-ar părea
Că-i şi *luna plină*
Cam pe lîngă cină ...
Dragi ficiorii lui
Ţie ţi-ar părea
Peunii jolaţi,
La nuntă-s chemaţi ...
Dragi fetele lui
Ţie ţi-ar părea
Dalbe-şi lebejoare
Pe ţărmuri de mare ...
Dragi boiţi ai lui
Ţie ţi-ar părea
Cerbu-i strătior ...
Dragi vacile lui
Ţie ţi-ar părea
Ciute-s mohorîte,
La lunci scoborîte ... [157]

Un cîntec bănăţean înfăţişează casa mîndrei investită cu o corolă de atribute metaforice care înscriu de asemenea o culme poetică:

Ieste-o casă-n drumul mare
Cu ferestile la vale:
La ferești cu *flori domneşti;*
Dar în casă? *Floare-aleasă*
După uşă, *pup de rujă,*
La oglindă, *floare mîndră,*
Prin obor ie *tot bujor*
Ca să nu-l uit pînă mor!

Ciclul prim al vieții unei fete e reprezentat alegoric în chipul unei flori:

Am crescut *floare străină*
Într-un mijloc de grădină,
Buruiana m-a umplut
Găinele m-au păscut,
La dușmani bin le-a părut.
Dumnezeu așa n-a vrut
Și cu *ploaia m-a plouat*
Și cu *roua m-a rouat;*
De ploaie *am răsărit,*
De rouă *am împupit,*
Cînd soarele-a răsărit
Io frumos *am înflorit* ...
Cînd se prinse-a vedera,
Venea neica, mă lua ... [158]

7. *Comparația* se vădește mai familiară folclorului, depășind simțitor frecvența metaforei. Cele două figuri se înrudesc de aproape, o seamă de imagini fiind realizate cînd ca metaforă, cînd sub forma comparației, adesea în interiorul aceleiași zone folclorice. Frecvența mai ridicată a comparației vine din necesitatea sufletului popular de a plasticiza culorile, aspectele maxime ale realității oglindite în plăsmuirile artistice. Cum creatorul popular nu se simte la largul său printre formele intermediare, el se refugiază în limitele fenomenelor, evitînd nuanțele și cultivînd din plin extremitățile. De aceea, comparația în folclor e menită să pună în lumină în primul rînd calitățile (sau deficiențele) de grad maxim, insistînd asupra proporțiilor sau însușirilor neobișnuite, pilduitoare tocmai prin ineditul lor de grad maxim, atît în sens pozitiv, cît și în cel opus. Abia în subsidiar, și în chip mai șters, comparația din creația populară tinteşte la plasticizarea unor laturi aparent mai absconse perceperii obișnuite. Din punct de vedere funcțional și structural, comparația din creațiile folclorice se diversifică în două categorii distincte, în ciuda formelor intermediare pe care le îmbracă pe alocuri, inerente domeniului estetic popular, refractar soluțiilor și formelor tranșante, eșalonate în categorii delimitate. Cea mai frecventă e *comparația simplă*, cu funcție estetică, prin care un colț de realitate e asemuit cu altul mult mai plastic, instituit prin aceasta ca etalon al perceperii artistice. Între cele două fragmente de realitate apare liantul, aspectul comun, acel *tertium comparationis*, care indică însușirea ce le apropie. În creația folclorică, acesta este de obicei exprimat, dar deseori poate lipsi, lăsîndu-se subînțeles [159]. Elidarea lui se datorează intenției creatorului popular de a nu mai denumi

ceea ce e evident sau bine cunoscut în ansamblul creaţiei folclorice, alteori omiterea este impusă de necesităţi metrice, în cadrul versului popular. Versificaţia constrînge uneori chiar la sacrificarea particolelor care indică operaţia comparaţiei, exprimarea luînd aspectul unei metafore. Atît că atari metafore involuntare pot fi recunoscute cu uşurinţă, mai cu seamă cînd în imediata vecinătate celelalte aspecte ale aceleiaşi realităţi sînt prezentate sub forma comparaţiei. Astfel, în acest portret al iubitului:

Voinicel şi tinerel — *Ca un fir de calomfir,*
Parcă-i tras printr-un inel, — Feţişoara-i *trandafir* ... [160]

se vede alunecarea din ultimul vers spre metaforă prin suprimarea particulei *ca*, pentru ca versul să nu devină supranumerar, deci cu dificultăţi la încadrarea în rîndul melodic. Poetul popular putea reformula versul, de pildă *Faţa-i ca un trandafir*, cum se întîlneşte în alte locuri, dar precedentele versuri comparative indicau oarecum de la sine ce cu cine se compară, fără nici o adumbrire de sens, lăsînd să se înţeleagă că şi „faţa" e „ca un trandafir". Sînt prea puţine cazurile cînd, nefiind indicată însuşirea comună a celor doi termeni comparaţi, pluteşte o anumită incertitudine, o exprimare vagă, aptă a fi interpretată felurit, căci de obicei incertitudine e numai pentru cărturarul nefamiliarizat cu creaţia folclorică şi lipsit de răbdarea de a căuta mai asiduu în arsenalul folcloric, unde aceleaşi comparaţii apar cînd în forma comparaţiei depline, cînd în cea a comparaţiei eliptice, cînd în transpunere metaforică [161].

Comparaţia simplă face apropieri între doi termeni, dar uneori ea se complace în adaosuri, termenul *A* fiind comparat nu numai cu *B*, ci şi cu *C*, uneori *D*, *E* etc., într-o suită comparativă care sporeşte eficienţa plastică a imaginii şi o apropie de a doua categorie, comparaţia de structură complexă cu funcţie rituală, cum se vede în colinda despre fata îmbăiată în lapte dulce etc.:

... Să fii dragă pruncilor:
Ca otava juncilor, — [ca] *Vin roşu boierilor,*
Ca chiperiu grecilor, — [ca] *Măr roşu copiilor,*
Ca sarea berbecilor, — *Ca tămîia popilor!* [162]

În genere, ea preferă să aleagă drept termeni de comparaţie aspectele care materializează însuşirile de cel mai înalt

grad, mișcîndu-se în voie pe limitele reprezentărilor maxime ale realității. Exagerarea o guvernează în deplină evidență. Aspectul e mai cu seamă vizibil în domeniul eroic unde comparațiile se vădesc drept etalări ale unor culmi nemaiîntîlnite, cu totul opuse celor din viața cotidiană. Chiar portretistica personajelor negative se complace într-o salbă de comparații în care grotescul e îmbinat în chip neașteptat de familiar cu monstruosul. Iată arapul care răpește fetele:

... Negru și ciudat: Mîna lui ca *putineiu*,
Ochii-n cap *ca taleru* ... Și picioru *ca uleiu*,
D-alei, dințișorii lui Deștele, *mosoarele*,
Știi, *fearăle plugului*, Capu *ca hîrdău* [163].

Cu aceleași trăsături monstruoase se arată și faimoasa fată sălbatică cu care trebuie să se lupte Gruia ca să-și vădească bărbăția din pragul căsătoriei:

Fata-i frumoasă *ca noaptea* Urechile *ca bucile*,
Și-i dorită *ca și moartea*, Iar dinții *ca lopețile*
Buzele *ca chesăle*, Măselele *ca pivile*,
Iar ochii *ca tăierile*, Mînile *ca bîrnele !* [164]

Uneori, chiar fratele Badiului are atari proporții monstruoase, menite să justifice victoria ușoară asupra turcilor:

Florea Tinu din Letinu Și piciorul *ca urciorul*,
Cu ceafa *ca de buhai* ... Gura *ca de căpcăun*.

În faimosul lac Vidros, „adînc — *Ca din cer pînă-n pămînt*", morunii sînt pe potrivă, adică întocmai *„ca bivolii"*, încît în năvoade se prinde un morun

Cu spinarea *ca șira*, Și cu ochii *cît urciorul ;*
Cu capul *cît măgura*, Avea pana *ca laba*
Cu limba *cît cîrpătorul* Și coada *cît lopata*. [165]

Temnița care îl deține pe Corbea mișună de reptile care au crescut nemăsurat, indicînd prin aceasta lunga captivitate a eroului:

... Aicea, cînd m-au băgat ... Acum sînt *ca ploștile ;*
Erau șerpi *ca paiele* Și năpîrci *ca fusele*,
Ș-acum sînt *ca grinzile*, Acum sînt *ca buțile*. [166]
Broaștele *ca nucile*,

Calul voinicului e ascuns undeva sub pămînt într-un grajd ale cărui proporţii trebuie să fie în concordanţă cu încuietorile lui:

Cu lacăt *cît baniţa* — Şi cheie *cît veriga.* [167]

El se vădeşte mai puternic la bătrîneţe, întrucît:

... cînd eram tinerel ... Dar acum la bătrîneţe
Carnea mi-era *ca roua* Mi-este carnea *ca vînjul*
Şi osul *ca măduva,* Şi osul *ca oţelul*
Mă duceam *ca năluca;* Şi dau drum *ca fulgerul!* [168]

Peisajul unde se va desfăşura cataclismul oastei turceşti e în concordanţă cu insemnele stihiale ale Gerului:

Unde-i locul *ca piftia* — Şi iarba *ca colilia* ...

deci un întins sinistru, ca şi lupta inegală dintre cei doi.

Mulţimea de necuprins a adversarilor e asemuită invariabil cu numărul incomensurabil al vegetaţiei. Oastea pornită în căutarea lui Mihu haiducul e

Ca frunza şi ca iarba, Şi din suliţă-mpungînd
Ca bura de primăvară, Şi din pistoale trosnind,
Cu călueşii fugînd Ţi-e groaza de pe pămînt [169].

Ciocoiul Chiţu are slugi *„ca frunza şi ca iarba"*, dar şi haiducul se laudă

Că am prieteni *ca frunza,* Şi iau bani cu chivăra
Ca frunza şi ca iarba Şi cai cu herghelia [170].

Comparaţia revine şi în basme pentru a indica imensitatea mulţimilor. Cînd Sf. Duminecă bucină în cele trei „cornuri" de lume, se întîmplă minunea: *„„cîtă frunză pi pămînt* şî *cetină pi copac* şi *năsip în mari,* atîta animăli o vinit la dînsa" [171]. Ea e folosită apoi pentru a sugera mulţimea turmelor de oi, unde ciobanul se laudă

Că are oi multe ... Atîte-s miorele;
Cîte flori pe munte: *Cîţi îs d-aglicei.*
Cîte-s floricele Atîţi berbecei! [172]

În unele plugurşoare, imaginea e construită cu ajutorul unor păsări şi mai cu seamă cu puzderia stelelor, ce se pot cumpăni cu frunza, iarba, ori nisipul mării. Astfel, secerătorii se avîntă pe lanuri, iar cînd se uită în urmă:

Stăteau snopii *ca dropii* — Clăile *ca stelele* [173].

Imensitatea măcelului de pe cîmpul de luptă e redată prin transpunere în lumea agricolă, contaminarea fiind ușor sugerată de similitudinea tăierilor în lumea medievală. Astfel Radu Calomfirescu se avîntă printre tătari:

Unde-i tăia rar, *grînește* — Și-i grămădește *clăiește* ... [174]

În imaginea citată s-a petrecut un transfer: în loc de formularea directă, „tăia ca *la grîu*", „îngrămădea *ca pe clăi*", poetul a transpus termenii *B* ai comparațiilor în adverbe modale cu o formă puțin uzitată, dar plină de prospețime și savoare. Calul lui Radu Calomfirescu își poartă stăpînul în iureș corespunzător, căci unde călca:

Rupea brazde *ca de plug* — Se minuna și-un nebun [175].

Lovitura cu sabia e atît de năpraznică, încît străbate prin adversar și calul lui, apoi

Paloșu-n pămînt s-a-nfipt, Ce n-am văzut de cînd
Scoasă brazdă *ca de plug*, sunt [176].

Iuțeala cu care fuge calul voinicului din basme e *ca vîntul* sau *ca gîndul*. În chip similar, calul lui Toma Alimoș pornește după Manea

Și zbura tocmai *ca vîntul* — Fără s-atingă pămîntul...

iar în vraja de ursită se poruncește ca „ursitorul" să fie adus „tare *ca vîntul* — iute *ca gîndul*" [177].

Prin extensiune, imaginea a fost adoptată și în lumea eroticului:

Dorul merge *ca vîntul* — Și dragostea *ca gîndul*...

dar gîndul mîndrei poate fi întors în același chip:

... Numai puiu, dac-ar vrea — *Ca vîntu* l-ar înturna [178].

Cătana bănățeană se arată total supusă ordinului, întrucît

... Trăbă să mergi *ca și gîndul* — Măcar să crepe pămîntul ! [179]

În eposul slavilor din sud, fuga eroului e comparată cu cea a unor animale sălbatice:

A zečki je polje pregazio (Străbate cîmpia *ca un iepure*)
A vučki se maši planinama (Ocolește munții *ca un lup*).

Cînd se insistă asupra fugii haiducilor în urmărirea duşmanilor, e invocată imaginea stelei căzătoare: „Ei aleargă peste cîmpia verde *tocmai ca o stea pe cer* în timpul verii" [180].

La noi, comparaţia cu astrele e de asemenea familiară pentru a plasticiza atîtea aspecte primordiale, atît din lumea eroică, cît şi din cea cotidiană. Astfel, armele haiducului:

Învăluite-n muşamale — Strălucesc *ca sfîntul soare* ... [181]

În lumea eroticului, se întîlnesc aceleaşi comparaţii de nivel maxim, expresie a venerării reciproce dintre iubiţi. Astfel, nu numai armele haiducului au licăriri solare, ci şi sora Piciului cînd se găteşte anume după un ritual erotic, se pare ancestral, indicat de fratele ei:

Bagă-ţi faţa la albeală, Şi dinţişori la căneală ...
Buze moi la rumeneală, Cînd afară că-mi ieşa,
Sprîncene la condeială *Ca soarele strălucea* [182].

Comparaţia cu soarele revine cu insistenţă cu privire la iubită:

... Şi-o puicuţă *ca o floare* — Mai mîndră *ca sfîntu soare* [183].

Uneori, asemuirea o apropie de lună, într-o comparaţie paralelă luna-stele, mîndra-celelalte fete:

Ceru-i mari, steli-s multi ... *Ca luna* di luminoasâ,
Dar *ca luna* nu-i nici una; *Ca puicuţa* di frumoasâ.

Alte cîntece compară mîndra cu o stea (Mîndră *ca o stea* — în refrenul unui cîntec cunoscut), mai adesea ochii sînt *„ca doauă stele"*, într-un superlativ fără rival:

... Nu-i nici una dintre stele, *Ca ochii* puicuţei mele [184].

Cel mai adesea, frumuseţea e plasticizată cu ajutorul florilor, un loc comun cunoscut de la metaforă. Mîndra e aproape pretutindeni *„ca o floare"*, de cele mai multe ori omiţîndu-se atributul, evident şi subînţeles:

... Şi-i frumoasă *ca şi-o floare* ... *Ca o floricea domnească* [185].

Îndeosebi în cîntecele de nuntă — în *nuneasca* etc. — se insistă asupra acestei asemuiri:

Nu fi, nună, supărată,
C-ai o fină *ca o floare*

Şi ai, nună, şi un fin
Ca un fir de trandafir [186].

O seamă de variante precizează chiar specia „vioală", „ruje", „fragă". În chip similar, iubitul e arătat: „Frumuşel *ca-un floricel*" [187].

Cu florile pot fi asemuite chiar figura, sau părţi ale ei. Fata la părinţii ei avea „faţa *ca o floare*", obrajii iubitului sînt *„Ca două flori, ca doi bujori"*, iubita aleasă e „Cu faţa *ca trandafiru*" etc. [188]. Cel mai adesea, ochii sînt ca ai nevestei fugite:

... Cu doi ochi *ca două mure* [189]

sau ca ai iubitei pierdute:

Faţa albă *ca zăharu*,
Trupuşoru *ca paharu*,
Ochii negri *ca mura*,

Gura dulce *ca mierea*,
Ochii negri *ca lumina*,
Gura dulce *ca zmochina* [190].

Rareori însă se întîlnesc „sprîncene *ca de mure*", sau, dintre detaliile vestimentare: „Cu cămaşa *ca o floare*" [191]. Alteori, ochii pot fi asemuiţi cu unele fructe, de aceeaşi mărime şi mai cu seamă strălucitoare prin pîrguiala lor:

Mîndro, ochişorii tăi
Ca cereşele-n altoi

Care-s coapte la răcoare
Şi nu-s atinse de soare ...[192]

Dacă în metafore părul e asemuit cu „pana corbului", comparaţiile preferă să insiste asupra netezimii lui:

Părul ei, mătasă moale — *Ca şi inul cînd înfloare* [193]

Potrivirea dintre doi însoţiţi e de asemenea sensibilizată prin apropierea de unii arbori îngemănaţi:

Noi eram doi pui iubiţi
Ca doi gutăi înfloriţi

sau: *Ca doi meri mîndri-nfloriţi* [194].

În „nuneasca" se arată mai amănunţit:

Amîndoi sînteţi d-o samă
Ca doi brazi într-o tulpină,

Ca doi ochi într-o lumină...[195]

dar e mult preferată asemuirea cu doi porumbei:

C-amîndoi ne potrivim — Şi la ochi, şi la uitat,
Şi la ochi şi la sprîncene, — *Ca şi doi porumbi la stat* [196].
Ca şi doi porumbi la pene:

iar într-o comparaţie mai avîntată:

Amîndoi v-aţi potrivit: — *Ca floricica-n grădină,*
Ca doi porumbi la iubit, — *Ca ziua şi cu lumina ...*

Urarea din o seamă de colinde muntenești are ca bază encomiastică asocierea cu domeniul floral:

Rămîi ... sănătoasă — Rămîi, Niţă sănătos ...
Ca o garoafă frumoasă ... — *Ca un trandafir frumos ...*[197]

urare identică adresată şi de mire în momentul despărţirii de părinţi [198]. Unele cîntece compară chiar sentimentul erotic cu aspecte ale lumii vegetale. Uneori, se încearcă o ierarhizare potrivit vîrstei, într-o gamă dulce-amară:

Dragostea cea de nevastă — Dragostea de fată mare
Ca garoafa din fereastră, — *Ca cireşele amare ...*
Da dragostea de copilă — Iar dragostea de bătrînă
Ca şi ruja din grădină; — *Ca boaba de mătrăgună ...*[199]

sau extinsă şi la unele categorii sociale:

Dragostea de fată mare — Dragostea de căpitan
Ca fasolea din căldare ... — [ca] *Aur şi mărgăritar;*
Iar dragostea de nevastă — Dragostea de om bătrîn
Ca garoafa din fereastră; — *Ca pulberea du pă drum;*
Dragostile de ciocoi — Iar dragostea de mătuşe
Ca zama de piţigoi; — *Cu gunoiul după uşe*[200].
Dragostea de sergenţel
Ca soriciu de purcel;

Apăsarea sentimentului celui mai tiranic, dorul, trezeşte de asemenea asociaţii campestre sau silvestre:

De-ar fi dorul *ca o floare* — Cîtă boală pe sub soare
L-aş ţine sub cingătoare ... — Nu-i *ca dorul arzătoare ...*

De-ar fi dorul *ca pădurea,* — De-ar fi dorul *ca holda,*
Eu l-aş tăia cu securea; — Tăia-l-aş cu secerea ... [201]

Pornind de la celălalt aspect al florilor, durata lor efemeră, poetul popular a reținut paralelismul cu viața omului:

Omu este *ca o floare* — Cînd îi vine ceasu,
moare, ... [202]

dar o comparație elevată pune în lumină frumusețea cosmosului:

Frumoasî-i lumia *ca o floari* — Alții nasc și alții moari [203].

În domeniul eroticului mai apar și alți termeni de comparație, dar cu o frecvență mai scăzută decît cei din lumea florală. Iubita sau nevasta sînt asemuite astfel cu o cruce:

Am o mîndră *ca o cruce* Și la lucru n-o pot duce...[204]

Termenul pornește de la frumoasele troițe de lemn, așezate mai cu seamă la răscruci, dăltuite cu migală și ornamentate cu culori vii, iar în unele zile de sărbătoare împodobite cu cununi de flori culese de fetele satelor. Mai insistent sînt comparați cei doi iubiți cu unele podoabe sau obiecte strălucitoare. Predilecția arhaică pentru ceea ce impresionează puternic ochiul, răzbate și în aceste imagini din lirica erotică. De aceea, iubitul e „Frumușel *ca o scînteie*", sau „Frumos *ca on năsturaș*" (*„ca și-o bumbușcă"*) [205]. O culme a frumosului o reprezintă și inelul cu „luna" lui strălucitoare:

Am un drăguț cinășel Am un bădiț frumușel
Ca și luna la inel ... *Ca lumina din inel ...* [206]

Același resort se întrevede și în compararea mîndrei din deal „ca on pahar" sau „Badea-n deal *ca un pahar*" [207], apoi în asemuirea iubitului: „Am un bădiț *ca un steag*", sau a mîndrei *„ca un steag"* [208]. Destul de frecvente sînt asemuirile cu lumea păsărilor, alegînd tocmai pe acelea care întruchipează culmi ale frumosului, grației mișcărilor etc. Flăcăul gătit e un păun periculos:

Nu te uita, mîndro, nu, Că-ți acață leagănu ... [209]
La badiu *ca păunu.*

dar cel ce se dorește *„Ca un vînăt porumbiel"* din colinda musceleană are, dimpotrivă, intenții matrimoniale [210]. Chipul ideal al iubitei „rumeoare" se deslușește din cale afară de măreț:

Albă *ca o hîrtioară,* Iute *ca o căprioară* [211].
Naltă *ca o trestioară,*

Chiar mama lui Corbea, cuprinsă de iluzia că Domnul îi va elibera fiul, se duce la curtea domnească în mers sprinten:

Sărea ici, sărea colea — *Tocmai ca o căpricea* [212].

Printre raritǎţi se poate cita şi comparaţia din cîntecul moldovenesc:

De la cap pîn'la picioare — *Parcă eşti privighetoare*[213].

Zvelteţea e sugerată însă aproape întotdeauna cu ajutorul copacilor ce se disting tocmai prin statura lor subţiratică.

Cîtu-i satu nost de mare, Ala-i *ca badea* de înalt ...
Nime bade ca min'n-are, Bradu-i nalt şi clomburos
Numa-n munte este-un brad, Nu-i *ca badea de frumos !* [214]

Mai rar, el e comparat cu fagul sau chiar cu lumînarea:

Înalt, frumos *ca un fag* ... Am drăguţ *ca o lumină*...[215]

Unii termeni de comparaţie s-au demonetizat cu vremea, fiind selectaţi din medii străine care între timp şi-au schimbat configuraţia. De aceea, zugrăvirea badelui „ca un husar" [216] nu mai poate trezi rezonanţă ca înainte de primul război mondial.

În opoziţie cu claviatura encomiastică se revelă cea satirică, batjocoritoare. Şi aici, termenii sînt aleşi dintre cei ce indică aspecte extreme. Astfel, mîndra poate fi

... Înaltă *ca scara* — Şi galbină *ca ceara*

sau:

... *cît o capră* Că de oaie, se înmoaie
Şi-i trebe cizme de scroafă Şi de ţap, îi sar în cap ...

după cum se poate arăta „gătată — *Ca o claie negreblată*" şi pe deasupra:

Cu grumazii ca *aţa* — Cu foalele *ca straiţa* ... [217]

Ea mai poate fi *„ca şi-o straiţă"*, „lată-n trup *ca loitriţa"*,

La ochi îi *ca şi buha* — La gură *ca şi broasca* ...

iar cînd se sulemeneşte, uită de nas, care rămîne gol *Ca o muche de topor* [218].

Cel ce se logodeşte „pe nevăzute", observă la ziuă că aleasa lui are

Dinţii rari, *ca nişte pari* — Ochii *ca la cucuvea* ... [219]

Soacra e asemuită în comportările ei tiranice cu două culmi ale tăierii şi arderii:

Intră-n casă *ca o coasă* ... Iacă soacra *ca o pară* ...

Viitoarea noră se teme de ea, întrucît:

Vine-n casă mînioasă — Şî ma taie *ca ş-o coasă* ...

În chip similar, floarea soarelui din poarta raiului stă

Şi judecă florile — *Ca soacra nurorile* [220].

Cîinele slujeşte ca termen de referinţă pentru răul de cel mai înalt grad. Asemuirea are o tradiţie îndelungată, căci apostrofarea „cîine" revine mereu în *Iliada*, chiar zeii folosindu-l la mînie. Ca atare, despre fete se zice „Rele-s *ca căţelele*", dar nici ele nu se lasă mai prejos, numindu-l pe bădiţa „cîne", iar despre mire se observă în batjocură: „Bătrînu-i *ca cînele*" [221]. Cel pretenţios e demascat fără milă într-un torent comparativ a cărui vervă oglindeşte revolta îmbinată cu dispreţ:

... Că mălai n-are să mînce, Şi-n podrum, *ca pe drum*,
Că-n cămară, îi *ca-afară* În pivniţă, *ca-n uliţă* ...

după cum şi mîndra e arătată cu:

Buze moi *ca polomida* Ochii scoşi, *ca la cocoşi*,
Şi groase *ca cărămida*, Dinţii rari, *ca la măgari*,

iar „... cînd mere pe uliţă — *Parcă mere-o biboliţă*" [222].

Mintea fetei poate fi *„ca la cioară"* sau *„ca la sarcă"* atunci cînd „stă să moară" după vreun fecior [223].

Impulsivitatea popii e în concordanţă cu tara fiziologică:

Popa nostru ie om roşu — Şi firetic *ca cocoşu* ... [224]

Fetelor care se ţin „cocoane" li se urează să le crească:

Da coarne *ca acile* Să-mpungeţi *ca vacile* ... [225]

Culmea urîţeniei e întruchipată de Mama pădurii, Ciuma etc.:

Şezi în locu măturii — *Ca şi Ciuma pădurii* ... [226]

care în toate manifestările trezeşte repulsii:

Cînd o văd la foc şezînd — *Parcă-i boadie negreblată;*
Parcă văd ursu jucînd; — Cînd o văd în uşa şurii
Cînd o văd nepieptănată — *Parcă văd Mama pădurii...*[227]

Cîteva stări sufleteşti de maximă tensiune au putut fi exprimate adecvat tocmai prin comparare cu forme extreme. Cine e măcinat de dor se topeşte:

Bade, pentru dumneata — Şi, bade, de dorul tău,
Mă topesc *ca cînepa;* — Mă topesc *ca inu-n tău.*[228]

sau: *Ca untura cea de peşte*", *„Ca pînza la ghilitoare"*, *„Ca frunza curechiului"*, *„Ca frunza alunului"* [229]. Alteori, frămîntările sînt atît de puternice, încît omul simte că se usucă:

Ca iarba colea toamna — Cînd o taie cu coasa [230].

Îndeosebi cel tiranizat de dragoste se plînge:

M-o făcut din om neom — *Ca pe-un pom* dintr-o grădină
Şi m-o uscat *ca pe-un pom* — Făr' de soare, făr lumină [231],

sau:

... Sărutam peretele — Mă uscam *ca lemnele* [232].

În blestemele celor îndrăgostiţi, imprecaţia foloseşte termeni similari:

Gheorghiţă să te usuci — Şi *ca vinul* care-l bei ... [233]
Ca pînea care-o mănînci

sau:

Sî ti-ngraş *ca scîndura,* — Sî ti legeni *ca iarba,*
Sî ti usuci *ca coarna,* — Sî ci rumîn *ca ciara* [234].

Cel torturat de un gînd nu-şi mai află alinare

Ca peştele-n apă lină, — *Ca şi peştele* în iaz,
Ca omu fără hodină; — *Ca omu cel de năcaz* [235].

Apăsarea gîndurilor se mai traduce şi în pierderea echilibrului: omul se leagănă" *„ca iarba"*, mai cu seamă cînd e

la mijloc blestemul părintesc [236]. Cel necăjit „Se bate cu gîndurile — *Ca apa* cu valurile",[237] sau:

... *Ca vulvoarea-n* cea grădină — *Ca vaca* la bătătură,
Ca breniţa-n apă lină, — *Ca albina* la stupină [238].

El nu mai are alinare *„Ca cum n-are d-apa-n mare"* sau:
Cum n-are peştele-n vale — Cînd umblă după mîncare [239].

Tortura singurătăţii se vădeşte neaşteptat de grea. Omul străin e ca pasărea singuratică:

Străinu-s şi n-am pe nime — Străinu-s, *ca cucu-n iarbă...*
Ca şi cucul în desime ... — Străinu-s *ca cucu-n codru* ...[240]

Alte cîntece îl compară cu mărul din drum:

Voinicel străin — Cari pi drum treci,
Ca măr dulci-n drum, — Ni-l zburuturești ...[241]

Inima celui supărat plînge *„Ca copilul de trei zile"* [242] sau înoată în necaz *„Ca on şărpi în dudău"* [243], iar cel părăsit se simte *„Ca şi-o pasăre pe gard"* sau *„Ca pe-un dobitoc legat la gard"* [244]. Cine îşi înstrăinează copilul, n-are milă *„ca di cîni"*, iar cei luaţi la oaste se asemuiau vitelor duse la tîrg:

Şî ni mînî dinapoi — Şî ni-alegi *ca pi niei*
Ca pi-on tamazlîc di boi — Şî ni tundi *ca pi oi* ... [245]

Zugrăvirea culorilor recheamă de asemenea reprezentări din registrul cel mai înalt. Aceasta concordă cu gama lor restrînsă, care găseşte cu uşurinţă imaginile cele mai adecvate pentru a o sensibiliza. Cele mai frecvente culori în creaţia folclorică sînt alb şi negru, adică tocmai acelea care redau cel mai bine aspectele contrastante, opuse ale realităţii. Albul e în primul rînd culoarea feţei frumoase, indicată ca atare şi de metaforele citate:

... Uite, mamă, faţa lui — Că-i *ca spuma laptelui* [246]

sau în Bucovina:

Şi faţa obrazului — *Ca şi hrinca caşului,* [247]

iar în Transilvania: „Lelea-i albă *ca şi caşul"* [248].

Alteori, obrazul alb e comparat cu zăpada, dar cu intenţii satirice, întrucît culoarea e obţinută pe cale artificială:

... Că-i *naltă ca trestia* — Dar nu-i albă de măgan,
Şi-i albă *ca zăpada;* — Că-i albă de suliman [249].

Unele cîntece asociază albul intens cu faţa „doamnelor", fără să fie clară îndeajuns intenţia admirativă, sau, dimpotrivă, satirică, a creatorului popular: „Că-i albă *ca doamnele*" sau „Una-i albă, *ca de domn*" [250].

Mai des, albul intens e cel de la îmbrăcăminte, îndeosebi de la cămaşă. Acest alb imaculat e asemuit cu precădere cu lebăda, în contrast cu roşul obrazului sau al catrinţelor sau fotelor:

Pînă eram fată mare — Rumănă *ca calina,*
Ieşeam sara la plimbare — Albuţă *ca lebăda* [251].

În cîntecele muntenești, întîlnim „cămaşa *ca lebăda*" sau „pînza — Albă *ca şi lebăda*" [252]. Alteori, albul vestimentar e asociat cu cel al porumbiţei:

Zării puicuţa-n portiţă — Albă *ca şi-o holughiţă* [253],

sau al laptelui, mai cu seamă atunci cînd e reliefat contrastul cu negrul:

Badea *alb ca laptele,* — Badea *negru ca tina*
Eu mă-ntorc cu spatele; — Eu mă-ntorc cu inima [254].

Intensitatea contrastului alb-negru e redată în baladele despre Badiu (sau Tanislav) prin opoziţia hîrtie — rasă călugărească:

Pînzele să se-nălbească — Pînzele să se-nnegrească
Ştii, *ca coala de hîrtie* — *Ca rasa călugărească* ... [255]
Cînd o iei din prăvălie ...

Negru apare mai des în creaţia folclorică, întrucît îndeplineşte mai multe funcţii semantice. El denotă mai întîi culoarea ideală a ochilor frumoşi:

Ochii negri mi-au fost dragi ... — Îs negri *ca două mure* ... [256]

sau:

Ochii-s negri *ca neghina* — Gura-i dulce *ca zmochina* [257].

Negrul intens e de asemenea culoarea părului, cunoscută şi din metafora encomiastică. Chiar calul cu înfăţişare idealizată se arată „negru *ca corbu,* iute *ca focu*" [258].

Culoarea neagră e apoi puternic asociată cu tristeţea, starea depresivă. Cel mai adesea, negrul sufletului întristat e asemuit cu tina, ceea ce implică şi o doză de murdărie, îmbinată cu frămîntarea de către trecători. Pentru a spori intensitatea durerii, poetul stabileşte şi un paralelism cu cămaşa:

Dar cum ni-i cămeşa, — *Ca tina di primavarî*
Aşa ni-i şî inima — Calcatî di carî ... [259]
Neagrî *ca tina* ...

Pe alocuri tina e înlocuită cu pămîntul, cum e fata chinuită de dorul iubitului: „neagră *ca pămîntu*" [260]. Alteori, negrul intens pricinuit de jale e asemuit cu neghina:

... neagră *ca neghina* — Şi-i călcată *ca tina* ... [261]

sau cu cărbunele:

Inima mi-i amărăciune — Îi neagră *ca-şun cărbune*... [262]

În sfîrşit, negrul poate căpăta nuanţe peiorative, indicînd neglijenţă, lene, murdărie etc. În atari contexte satirice, negrul e asemuit cu bivolul, animal cunoscut şi prin mişcările lui leneşe cînd se refugiază în apă să se răcorească:

Iese mîndra la portiţă, — Rochia-i neagră, iia-i
Neagră *ca o bivoliţă:* — neagră,
Iată bivoliţa-ntreagă [263].

Dar din tabăra opusă se arată că trebuie

Să se spele feciorii — Că-s negri *ca bibolii* ...

iar de la un martor imparţial:

Văst-am junii *ca tăciunii* — Şi fetele *ca cărbunii* ... [264]

Intenţia satirică răzbate şi în acest cîntec al fetei despre fostul ei „drăguţ" care:

Să spală cu moghioran — Şi-i negru *ca şi-on ţîgan* [265].

Roşul aprins e invocat cu două asocieri: culoarea obrazului sau cea a îmbrăcămintei, mai rar a unor podoabe vestimentare. Iubita lăudată e „roşie *ca focul*" sau:

Tot albă, *ca lebăda* — Că albă i-i cămeşa
Roşie, *ca vişina* ... — Şi rumenă i-i faţa [266].

Alteori, culoarea încinsă a feţei e asemuită cu bujorul:

Că-i la faţă roşior — *Ca şi-o floare de bujor* ... [267]

sau cu călina: „Rumână *ca calina*" [268], unde comparaţia e extinsă şi la culoarea aprinsă a fotei. Într-o variantă ardeleană, roşul deschis al panglicei e asociat cu culoarea flăcării:

... Cu ie *ca lebăda* — Cu primă *ca flacăra* ...[269]

Comparaţiile menite să plasticizeze galbenul au în vedere numai registrul ei minor: pălirea, ofilirea sau chiar îmbolnăvirea. De aceea, aproape totdeauna e invocată numai paloarea cerii. Fata îndrăgostită îşi mustră iubitul:

... Doru tău mă-ngălbineşte... Ni-ai făcut faţa *ca ceara*...[270]

Iubirea intensă îl stoarce pe cel atins, *„galben ca turta de ceară"* [271]. Dimpotrivă, verdele indică expansiune, sete de viaţă, robusteţe etc. În genere, el se dispensează de sprijinul comparaţiilor, exceptînd cunoscutul vers introductiv, *frunză (foaie) verde*, unde acestea sînt mai de grabă de circumstanţă, rechemate de necesităţi de rimă sau de umplere a schemei metrice (Frunză verde *ca lipanul, ca bobu* etc.). Verdele e culoarea cîmpului şi a vegetaţiei, deci mai evident, mai apropiat omului, încît reprezentarea lui nu mai necesită invocări comparative. Dar în cîntecele haiduceşti cînd se descrie costumul de culoarea frunzei pe care îl îmbracă haiducii, nu atît din nevoia de a se camufla, cît probabil din consideraţii rituale [272], asemuirea cu frunza, iarba, devine insistentă. Astfel, odată cu sosirea primăverii, haiducul cere mamei sale:

Şi-mi fă haină trupului — Verzi tot *ca frunza de tei* ...
De potriva codrului — Şi-mi croieşte căciuliţă,
Şi-mi croieşte malotea — Verde *ca frunza de viţă* ...
Ca frunza şi ca iarba ... — Şi-mi croieşte comănac
Şi-mi croieşte nădrăgei — Verde *ca foaia de fag!* [273]

Dintre senzaţiile gustative, doar două au nevoie de sprijinul susţinut al comparaţiilor: dulcele şi, mai rar, amarul, adică tocmai cele mai izbitoare prin ascuţimea lor. Cel mai des se insistă asupra dulcelui oferit de gura partenerului erotic care poate fi „dulce ca mnieria" [274], sau, mai pe larg,

Ochii negri *ca mura,* — Ochii negri *ca lumina,*
Gura dulce *ca mierea;* — Gura dulce *ca zmochina* [275].

Amănuntul e relevat mai cu seamă în cîntecele şi strigăturile nupţiale, unde dulceaţa gurii este comparată cu cea a unor fructe, strugurii, mai rar cireşele:

Dulce-i gura la mireasă ... Făr *ca strugurii de vie* [276].

Dulce-i gura mirelui *Ca boaba strugurelui;* Dulce-i gura miresii *Ca şi boaba cireşii* [277].

Însuşi sentimentul erotic e prins în limitele lui oscilatorii prin cele două rezultante atît de opuse:

Aşă-i di dulci *ca nierea* — Şî-i amar *ca ceria* [278].

Farmecul ţării de baştină e plasticizat de asemenea prin asemuirea cu dulceaţa mierii:

Fie pînea cît de rea, Dacă sunt în ţara mea ... E mai dulce *ca mierea* ... [279]

Dimpotrivă, în ţară străină:

Sî-ni cii dulci pînia *ca nieria* — Nii-mi pari cî-i *ca ceria* [280].

Uneori, aspectele contradictorii sînt introduse prin asemuiri paralele care subînţeleg comparaţia:

Amară-i frunza de nuc Amar dorul care-l duc; Dulce e frunza de fag, Amar dorul care-l trag [281].

Comparaţiile menite să plasticizeze aspectele obişnuite ale vieţii se arată mai şterse ca putere de sugerare. Termenii de referinţă sînt selectaţi din realitatea imediată, fructificînd o experienţă rurală îndelungată. Fata neiubită arată *„ca grădina neplivită"*. „Dragostea de fată mare — *Ca scrumu de pe căldare"*, iar cea de „holteraş — *Ca carnea de iepuraş"* etc. [282]. Gura badelui e *„ca leguma"*, de care nu se mai poate sătura *„Ca de vin dulce vara — Şi de somn*, primăvara" [283]. Mireasa e îndemnată să nu grăbească „la măritat — *Ca floarea la scuturat — Ca roua la vînturat"* [284].

Agresivitatea erotică e materializată prin dorinţa aprinsă:

Să-ţi cuprinz mijlocelul Ştii, *ca lupul mieluşelul* Şi *ca gaia puişorul* [285].

Omul „se trece *ca o rouă"* [286], dar creşte în copilărie *„ca un tînăr copăcel"* [287]. Dorul vine „Mărunţel *ca boabele* — Risipit *ca florile"*, dar plapoma celui neîndrăgostit e „uşu-

rică — *Ca pana de rîndunică*" [288]. Nici o muncă nu poate fi atît de uşoară „*Ca vara la umbruşoară — Ca iarna la sobuşoară*", dar îndemnul de a juca lin şi „cătălin — *Ca soarele în sănin — Ca luna prin nourele — Ca mîndruţa printre stele*" [289], surprinde prin fineţea cu care se îmbină cosmicul cu eroticul. Haiducul sperie pe ciocoiul jefuit şi prin aceea că „dă ochii peste cap — *Tot ca şi-un cîine turbat*" [290], iar iubitul fermecat de iubita prezentă se învîrte pe lîngă ea „*ca un cucoş*", apoi „*ca şi-un curcan*", iubita micuţă se caţără şi sărută „*ca un pui de rîndunică*", dar sprîncenele ei jucăuşe „*ca cu suliţa mă spargi*" [291]. Iubitul se arată pe lună „*Parcă-i peana din cununa*", iar la lumina stelelor „*Parcă-i crucea din mărgele*"; iubitul ascuns în codru îi cere puţină umbră „Să m-umbresc cu mîndruţa — *Ca tine cu frunzuţa*", întrucît vrea să-şi petreacă „cu mîndrele — *Ca codru cu frunzele*" [292]. Se distinge prin subtilitate asemuirea mersului cu scrierea, rod al aureolei de care se bucura intelectualul printre săteni. Nu se poate închipui mers mai ales decît cel al mîndrei de pe vale, distinsă încă de pe deal „Că-aşè mere din picioare — *Ca condeiu pe scrisoare*" [293]. Alt cîntec asemuie lucrul ei de mînă cu scrierea:

... Ea ţi-ar coase şi ţi-ar scrie — Cu arnici şi cu mătasă
Ca domnii-n cănţălărie; — *Precum scriu domnii la masă* [294].

8. *Comparaţia complexă cu funcţie rituală* are la bază concepţia străveche potrivit căreia există o relaţie cauzală între cuvînt şi fragmentul de realitate pe care îl denumeşte: rostirea lui în anumite împrejurări provoacă fenomenul respectiv. Relaţia cuvînt-fapt îndeplinit se întîlneşte în urările de natură rituală (colinde, pluguşoare etc.), apoi în blesteme şi descîntece. Specia care foloseşte cel mai mult comparaţia este descîntecul. Pe cînd în celelalte, aceasta apare sporadic, descîntecul o utilizează pe scară largă, comparaţia dovedindu-se pentru el aproape ceea ce era metafora pentru ghicitoare. În descîntec se întrevede o anumită voracitate pentru termenii comparativi, selectaţi din domeniile cele mai diverse. De aceea, comparaţia se arată aici poliformă, alcătuită din mai multe articulaţii, cea de formă simplă fiind cu totul rară, ca un fel de excepţie a vervei creatoare. Se

pare că acest abuz comparativ nu este generat de necesităţi expresive, ci tocmai de intenţia creatorului popular de a-i spori eficienţa tămăduitoare, care rămîne dealtfel rostul primordial al descîntecului. Cu toate că mobilul generator ar fi de natură practică, vizînd ridicarea potenţialului energetic al textului, comparaţiile invocate se vădesc cel mai adesea pline de suculenţă, miezoase şi expresive, care încîntă de îndată prin puterea de a plasticiza. Cîteva sînt străbătute de un fior de teribilitate, ca unele ce par emanaţia unui demiurg înfuriat, altele se arată diafane, plutind aidoma unor fulgi multicolori pentru a condimenta banalul cotidian.

Nevoia de a spori eficienţa cuvîntului izolat a silit descîntătoarea să recurgă la punctele de sprijin ale comparaţiei şi cu cît acestea sînt mai multe, cu atîta sporul devine mai evident, iar descîntecul mai „bun". Termenii de comparaţie apar mai întîi ca puncte de sprijin descriptive, acolo unde cuvîntul se arată prea sărac în a sensibiliza fenomenul. Nevoia de a fi expresivă dezlănţuie cu sine o adevărată avalanşă comparativă, care uluieşte pe ascultător şi care dă noi puteri celei care descîntă, bogăţia verbală fiind mărturie directă de vigoare încărcată cu virtuţi eficiente. Adesea, conştiinţa propriei puteri răzbate din însuşi lanţul comparaţiilor, desfăşurat în avalanşă înaripată:

Eu nu descîntai,
Nu bombonii,
Inima (cutăruia) o plămădii:
Ca ou-n găină,
Ca varza-n grădină,
Ca aluatu-n căpistere,
Ca faguru de miere,
Ca mînzu-n iapă,
Ca viţelu-n vacă,
Ca iedu în capră,
Ca mielu-n oaie,
Ca salcia sădită,
Ca varza-nvălită [295].

Unele comparaţii servesc pentru a ilustra partea pozitivă, sănătoasă a acţiunii. Ca atare, răul este somat:

Să te potoleşti *ca porcii-n strat,*
Ca vacile-n sat,
Ca pasărea-n scorbură,
Ca un călător la gazdă,
Cum se potoleşte vîntul
Peste tot pămîntul ... [296]

Descîntecele de dragoste se complac în enumerări comparative, îndeosebi cînd trebuie adus iubitul:

... Tu, bob, adu-mi-l *ca rob*
Tu, mazăre, adu-l uşor, *ca o pasăre,*
Tu, mei, din somn să mi-l iei ...
Tu, nuc, să-l aduci *ca pe-un haiduc,*
Tu, scaiete, să-l aduci *ca pe un erete,*
Tu arţar, să-l aduci *ca pe-un armăsar* [297].

De asemenea, dorinţa de a plăcea celui îndrăgit e comentată cu ajutorul mai multor puncte de sprijin comparative. Fata cere fîntînei hainele ei şi să o spele „cu apă întoarsă":

Să plac dănacilor,
Ca laptele pruncilor,
Să plac bărbaţilor
Ca berea boierilor.
Să fiu *ca soarele cînd răsare,*
Ca vişinu cînd înfloare,
Ca un păun împestriţat, codat,
De lume lăudat [298].

Urarea se reîntîlneşte cu totul sporadic şi în finalul unor colinde de faţă [299]. Cînd descîntecul intenţionează oprirea, domolirea unor efecte nocive, salba comparaţiilor se extinde, ca şi cum ar ţinti enumerarea tuturor formelor de manifestare, adesea într-o adevărată orgie verbală:

Nu te umfla *ca pitele,*
Nu te întinde *ca şarpele,*
Nu scîrţîi *ca carele,*
Nu rîma *ca scroafele,*
Nu mieona *ca mîţele,*
Nu răcăni *ca broaştele,*
Nu cutudeţa *ca găinile,*
Nu lătra *ca căţelele,*
Nu zbiera *ca vacile,*
Nu necheza *ca iepele,*
Nu urla ca *lupoaicile,*
Nu boroşcăi *ca boii,*
Nu fîsîi *ca gîscanii,*
Nu bolborosi *ca curcanii* [300].

În finalul descîntecelor se inserează urarea ca bolnavul să se tămăduiască în chip exemplar, cumulînd asupra sa întreaga eficienţă a descîntecului. De aceea, exprimarea dorinţei are nevoie de invocarea unor modeluri de puritate şi urarea este articulată de obicei din cel puţin doi termeni de comparaţie. Bolnavului i se urează astfel să rămînă:

... curat luminat
ca argintul cel curat
şi *ca aurul cel strecurat*

sau:

Ca steaua din cer — *Ca roua* din pămînt [301].

Adesea, formula este sensibil amplificată:

Ca argintu stricorat, *Ca roua de pe pămînt*
Ca steaua din cer lăsată, *Ca strugurele din vie* [302].

sau:

Ca argintul de curat, *Ca roua* cîmpului
Ca cerul de luminat, *Ca poala Maicăi*
Ca steaua cerului, *Domnului* ...[303]

iar cîteodată prin invocarea unor fiinţe apropiate, alături de metale rare şi de personaje divine:

... *Ca aurul* curat, *Ca naşul* ce l-a botezat,
Ca Maica Mărie ce l-a lăsat, Mai vîrtos
Ca moaşa ce l-a scăldat, *Ca Domnul Cristos* [304].

Întrucît multe descîntece sînt construite după procedeul analogiei, prin care fenomenul dorit poate fi provocat sau anulat printr-o imitare a lui la proporţiile descîntătorului [305], comparaţia se dovedeşte drept primul instrument lingvistic menit să-l realizeze. Dacă uneori imitarea este directă, ca în acest descîntec de măritat, cînd fata clatină de un par de gard rostind:

Nu scutur gardul, Lacul să scuture pe dracul...
Ci scutur lacul, Să-mi aducă partea mea ![306]

cel mai adesea, elementul eficient este doar cuvîntul, analogia verbală. Cea mai simplă formă este compararea fenomenului cu o suită de unităţi în ordine descrescîndă, procedeu numit de unii gradaţie, de alţii descreştere, cu intenţia ca răul să descrească pînă la anulare: „Gîlcă *cît boul,* gîlcă *cît oul, cît aluna, cît minciuna,* să nu mai rămîie nici una" [307]. Uneori, gradaţia descendentă se menţine în lumea vegetală, scăzînd de la fructe către seminţele minuscule:

Gîlcile *ca nucile,* Gîlcile *ca bobul de porumb,*
Gîlcile *ca fragile,* Gîlcile *ca bobul de grîu,*
Gîlcile *ca murele,* Gîlcile *ca bobul de mei...* [308]

Eficienţa descîntecelor mai este sporită prin comparaţia amplă dintre acţiuni similare. Termenii asociaţi nu mai sînt substantive izolate, ci propoziţii întregi, încît comparaţia apare ca o desfăşurare semantică din membre cu mai multe articulaţii. Faptul cu care se compară este introdus de conjuncţia *cum*, ca un incipit de propoziţie modală, iar celălalt, dorit sau invocat de descîntătoare, începe: *aşa* ... Este tipul de comparaţie utilizat cel mai frecvent în poemele homerice, cu deosebirea că în descîntece el apare cel mai adesea în formă complexă, cu mai multe propoziţii comparative pentru aceeaşi temă. Uneori, întreg descîntecul nu este decît o grupare de asemenea comparaţii, cum e şi acest descîntec „de pagubă" din Bucureşti : „*Cum* silitra *sparge* cetăţile şi mările, *aşa să se spargă* toate pagubele, daturile, fapturile, descîntecele, farmecele şi vrăjile de la casa lui... *Cum* plugul cu ţierul *sparge* pămîntul, ogoarele şi brazdele, *aşa să se spargă* toate pagubele, daturile, fapturile, descîntecele, farmecele şi vrăjile în casa lui... *Cum* copilul ăsta *e dintîi* născut, *aşa* eu *mai întîi* să ies la toţi oamenii şi *cum* fără ţîţă *nu poate răbda*, lumea fără mine *să nu poată răbda. Cum s-a spart* tîrgul, *aşa să se spargă* toate pagubele, daturile, fapturile, descîntecele, farmecele şi vrăjile".[309]

Cel mai adesea, sînt invocate mai multe acţiuni ca termeni de comparaţie pentru a avea eficacitate asupra celei dorite de descîntătoare. Raportul dintre cele două serii comparative e de obicei de 2—4 la 1, dar uneori poate fi sporit pînă la 6 la 1:

... *Cum* se plămădeşte fagurul de miere,
Cum se plămădeşte aluatul în căpistere,
Cum se plămădeşte merele în măr,
Cum se plămădeşte perele în păr,
Cum se plămădeşte varza în grădină,
Cum se plămădeşte oul în găină,
Aşa să se plămădească inima lui...[310]

Îmbinarea celor două serii comparative se arată în genere sinuoasă, după dispoziţia improvizatorică a descîntătoarei, cîteodată putînd fi chiar repetată în corpul aceluiaşi descîntec

după inserarea altui motiv, de obicei o narațiune, ca în acest descîntec oltenesc „de plămădeală":

...*Cum se plămădește* aluatu-n căpistere,
În ulei faguru de miere,
Așa să se plămădească inima (cutăruia)...
Cum se plămădește măru-n măr,
Cum se plămădește para-n păr,
Cum se plămădește cireașa-n cireș,
Cum se plămădește pruna-n prun,
Cum se plămădește aluna-n alun,
Așa să se plămădească inima (cutăruia)...
Cum se plămădește mînzu-n iapă,
Cum se plămădește vițelu-n vacă,
Cum se plămădește iedu-n capră,
Cum se plămădește mielu-n oaie,
Cum se plămădește puiu-n ghioace,
Așa să se plămădească inima (cutăruia)...
Cum se prinde vița de vie pe șanț,
Cum se prinde salcia la izvor,
Cum se prinde troscotu pe drum,
Cum se prinde varza-n grădină,
Așa să se prinză inima (cutăruia)...

Comparația este repetată întocmai după narațiunea despre intervenția Maicii Domnului [311]. Acțiunile invocate au în genere sens pozitiv, abia în chip izolat pot fi întîlnite propoziții negative:

... „*Cum n-a putut* mă-sa ogoi și odihni, pînă pe dînsul nu l-a făcut, *așa să nu poată*, pînă cu mine nu s-o ogoi și nu s-o odihni ... *Cum nu poate* boul să tragă fără jug și fără resteu, *așa să nu poată* ursitorul meu fără mine. *Cum* umblă puiul după cloșcă ... *așa* să umble ursitul meu după mine. *Cum nu poate* mielul fără oaie, *cum nu poate* vițelul fără vacă... și *cum nu poate* copilul fără mamă,... *așa să nu poată* ursitorul meu fără mine" [312].

Rareori, cele două comparații sînt introduse prin conjuncțiile propozițiunilor temporale *cînd... atunci:*

„...*Cînd oi mai descleșta* eu gura, *atunci să cîștige* dușmanii judecata... *Cînd oi mai deslega* alunii, *atunci să se deslege* gura la vrășmași și la martori... *Cînd s-o scula și o vorbi* mortul, *atunci să mai vorbească* dușmanii și martorii..." [313].

Cîteodată, sistemul comparativ este lărgit prin opoziţia eliminatorie *cîţi-atîţi*, ca în acest descîntec „de pocit":

Cîţi domni, *cîte* doamne,
Cîţi împăraţi, *cîte* împărătese,
Cîţi preoţi, *cîte* preotese
în rai,
Atîţi şi *nici atîţi* viermi
să nu fie la picior!

Cum pică pozdărea înaintea
periei,
Aşa să pice viermii şi
durerile din picior
Şi *cum* pică tuluţu înaintea
secerii,
Aşa să pice viermii şi
durerile [314].

În chip excepţional, lărgirea modalităţilor comparative mai poate veni şi din îmbinarea unor procedee stilistice diferite. De pildă, se poate uni enumeraţia descrescîndă cu enunţarea acţiunii dorite care de obicei este neexprimată, subînţelegîndu-se din gradaţia enumerării, ca în acest descîntec „de gîlci":

„A avut Samca nouă feciori ... şi-ntr-o zi la oaste i-a luat ş-au venit din nouă opt, din opt şapte, din şapte şase, din şase cinci, din cinci patru, din patru trei, din trei doi, din doi unul, din unul niciunul. *Aşa să piară* gîlcile năsîlnicele ..." [315].

[1] „A metaphor is a synthetic statement ... a miniature poem" (F. W. Bateson: *English Poetry*, second edition; London, 1966, p. 84: „O metaforă este o relatare sintetică ... un poem în miniatură").

[2] Tudor Vianu: *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică;* Bucureşti, 1957, p. 22 şi urm.; Lutz Röhrich: *Gebärde, Metapher, Parodie,* Düsseldorf, 1967, p. 41 şi urm.

[3] Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea: *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu;* Bucureşti, 1970, p. 163. Pentru numele diavolului la alte popoare europene, v. Lazăr Şăineanu: *Studii folclorice.* Cercetări în domeniul literaturii populare de ..., Bucureşti, 1896, p. 70—71.

[4] Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, lucr. cit., p. 207—208.

[5] Simeon Florea Marian: *Sărbătorile la români,* vol. II; Bucureşti, 1899, p. 198.

[6] I. Aurel Candrea: *Iarba fiarelor. Studii de folclor;* Bucureşti, 1928, p. 138.

[7] Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, lucr. cit., p. 282.

[8] I. A. Candrea, lucr. cit., p. 138. Pentru numirile date de alte popoare europene, v. L. Röhrich, lucr. cit., p. 42 şi urm.

[9] I. Muşlea, O. Bîrlea, lucr. cit., p. 302, 300.

[10] L. Rörich, lucr. cit., p. 94.

[11] Béla Bartók: *Rumanian Folk Music:* The Hague; 1967, vol. III, p. 526.

[12] Miron Pompiliu: *Literatură şi limbă populară;* Bucureşti, 1967, p. 4—7.

[13] L. Rörich, lucr. cit., p. 42 şi urm.

[14] T. Vianu, lucr. cit., p. 27.

[15] „Numai alternarea conştiinţei diferenţelor cu aceea a apropierilor, întemeiată pe operaţia logică a unei duble abstractizări, realizează metafora în înţelesul ei deplin ... Metafora nu este un procedeu originar al spiritului ... ci un procedeu mai tardiv, contemporan cu apariţia puterilor mai înalte ale inteligenţei ... Metafora, deşi apare în stadii destul de primitive ale societăţilor omeneşti, nu poate fi totuşi semnalată în primele lor faze". (T. Vianu, lucr. cit., p. 20—21).

[16] Lazăr Şăineanu: *Încercare asupra semasiclogici limbei române,* în *Revista pentru istorie, archeclogie şi filclogie,* VI (1891), p. 297.

[17] V. lista unor cuvinte la L. Şăineanu, lucr. cit., p. 300—424.

[18] „Limba metaforică românească nu are seamăn decît doară în cea spaniolă, despre care Brinkmann susţine că «*îndrăzneala* limbei metaforice spaniole e nepilduită, nemaiauzită. Nici o altă limbă romanică sau germanică, nici vr'una din limbile clasice, nu oferă ceva analog.» Dacă filologul german ar fi cunoscut bogatul tezaur de metafore româneşti, ar fi găsit într-însele un demn *pendant* la acea extraordinară cutezanţă ce caracterisă metaforele spaniole." (L. Şăineanu, lucr. cit., p. 343).

[19] L. Şăineanu, lucr. cit., p. 351.

[20] Lucian Blaga: *Hrcnicul şi cîntecul vîrstelcr;* Bucureşti, 1965, p. 45.

[21] L. Şăineanu, lucr. cit., p. 354 şi urm.

[21a] Elie Cristea: *Prcverbe, maxime, asemănări şi idictisme;* Sibiu, 1901, p. 157.

[22] I. Muşlea, O. Bîrlea, lucr. cit., p. 522—528.

[23] Elie Cristea, lucr. cit., p. 81.

[24] I. Muşlea, O. Bîrlea, lucr., cit., p. 523, 528.

[25] Elie Cristea, lucr. cit., p. 1 şi urm.

[26] Lutz Rörich citează doar două exemple: *Wenn alte Scheuern brennen hilft kein Löschen* (Cînd ard şoproane vechi, nu ajută nici o stingere) şi *Ein schlechter Kater ist der, der nur vor einem Loche maust* (Un motan rău e acela care pîndeşte numai la o gaură) (lucr. cit., p. 55).

[27] I. Muşlea, O. Bîrlea, lucr. cit., p. 523 şi urm.

[28] Elie Cristea, lucr. cit., p. 49 şi urm.

[29] G. Pascu: *Despre cimilituri.* Studiu filologic şi folcloric, p. a II-a;

București, 1911, p. 81—87.

[30] A. Gorovei: *Cimiliturile românilor*, p. 146.

[31] L. Ghergariu: *Folclor literar din Sălaj*; Zalău, 1973, p. 54.

[32] G. Pascu, lucr. cit., p. 192.

[33] Ibid., p. 2 şi urm.

[34] Ibid.,p. 23 şi urm.

[35] Ibid., p. 38—39.

[36] Radu Niculescu: *Bulgări de aur în piele de taur*; București, 1976, p. XLII.

[37] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 293.

[38] A. Gorovei, lucr. cit., p. 170—171.

[39] Nicolae Păsculescu: *Literatură populară românească*; București, 1910, p. 102, 90.

[40] R. Niculescu, lucr. cit., p. 190—194.

[41] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*; București, 1966, vol. II, p. 561—562. Pasaj similar la p. 338.

[42] Ibid., p. 554—555.

[43] Jan de Vries: *Die Märchen von klugen Rätsellösern*; Helsinki, 1928, p. 115—135.

[44] Ovidiu Bîrlea: *Mică enciclopedie a poveștilor românești*; București, 1976, p. 313—314.

[45] Petre Ispirescu: *Opere*, vol. II; București, 1971, p. 75—77.

[46] Dumitru Furtună: *Vremuri înțelepte*; București, 1913, p. 66—67.

[47] Sabina Cornelia Stroescu: *La typologie bibliographique des facéties roumaines*; București, 1969, vol. II, p. 956—960 (tipul 4685).

[48] Lidia Sîrlea: *Formele metaforice în folclorul românesc. Încercare de descriere tipologică*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. III; București, 1974, p. 141—183.

[49] Matthias Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina* I Band, Liebeslieder; Würzburg, 1940, p. 42; cf. alte exemple la p. 71, 122, 147, 273, 387, 392 etc.

[50] Ibid., p. 68; cf. p. 31, 38, 39, 77, 99, 191, 195, 265, 297, 388, 513 etc.

[51] C. Rădulescu Codin: *Din Muscel*. Cîntece poporane, vol. I; București, 1896, p. 23.

[52] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 235; cf. p. 115, 235, 291, 418, 449, 455, 479, 490 etc. La aromâni, metafora e de asemenea frecventă: „Să nă luăm *lilicea* di pi mer" (Kurt Schladebach: *Der Stil der aromunischen Volkslieder*, în *Dritter Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig*; Leipzig, 1896, p. 91).

[53] Alexiu Viciu: *Flori de cîmp;* Cluj-Napoca, 1976, p. 151; cf. p. 83, 108, 185.

[54] Teodor Bălăşel: *Versuri populare române.* Distractive, vol. III, Cărticica I; Craiova [1926], p. 101.

[55] Béla Bartók: *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor;* Bucureşti, 1913, p. 186.

[56] Simeon Florea Marian: *Nunta la români.* Studiu istorico-etnografic comparativ; Bucureşti, 1890, p. 807; cf. p. 842.

[57] Leontin Ghergariu: *Folclor literar din Sălaj;* Zalău, 1973, p. 269; cf. p. 272.

[58] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 31.

[59] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 272, 170.

[60] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 201, 476; cf. p. 500, 477.

[61] Enea Hodoş: *Poezii poporale din Banat,* I; Caransebeş, 1892, p. 42.

[62] A. Viciu, lucr. cit., p. 98.

[63] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, cărticica a II-a, p. 50.

[64] Gr. Creţu: *Folclor din Oltenia şi Muntenia;* Bucureşti, 1970, p. 712.

[65] A. Viciu, lucr. cit., p. 243.

[66] K. Schladebach, lucr. cit., p. 91.

[67] Elena Sevastos: *Nunta la români;* Bucureşti, 1889, p. 102.

[68] K. Schladebach, lucr. cit., p. 91.

[69] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 235.

[70] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 275; cf. p. 278.

[71] Numită de L. Sfîrlea *metafora denominativă* (lucr. cit., p. 153).

[72] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 28, 198.

[73] A. Viciu, lucr. cit., p. 191.

[74] Ibid., p. 72.

[75] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 337, 275.

[76] A. Viciu, lucr. cit., p. 204.

[77] E. Comişel: *Antologie folclorică din ţinutul Pădurenilor;* Bucureşti, 1959, p. 91, 121.

[78] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. III, p. 98.

[79] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 198.

[80] A. Viciu, lucr. cit., p. 104.

[81] Ibid., p. 191, 72.

[82] Ibid., p. 78.

[83] Ibid., p. 168.

[84] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 70.

[85] E. Comişel, lucr. cit., p. 58, 60.

[86] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 213.

[87] G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare române;* Bucureşti, 1885, p. 302, 306.

[88] Mihail Canianu: *Poezii populare, Doine;* Iaşi, 1888, p. 33.

[89] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 189, 411, 189, 187; cf. p. 185.

[90] Ibid., p. 97, 164.

[91] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 319.

[92] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 26, 190.

[93] A. Viciu, lucr. cit., p. 78.

[94] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 97.

[95] Ibid., p. 184, 189. Pare totuşi o eroare grafică, în realitate fiind poate vorba de planta *sînger*, ale cărui ramuri sînt toamna şi iarna roşii ca sîngele. În al doilea exemplu, picătura *(picuş)* ne duce fără echivoc la elementul sangvin ca atare.

[96] Ibid., p. 67.

[97] A. Viciu, lucr. cit., p. 61; cf. p. 198.

[98] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 199, 200.

[99] Ibid., p. 92.

[100] A. Viciu, lucr. cit., p. 254.

[101] T. Bălăşel, lucr. cit., v, III, c. I, p. 102.

[102] Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder);* Budapest, 1968, p. 170, 172.

[103] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, cărt. a II-a, p. 35.

[104] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 13.

[105] A. Viciu, lucr. cit., p. 109.

[106] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 13, 122.

[107] Ovid Densusianu: *Viaţa păstorească în poezia noastră populară,* vol. I; Bucureşti, 1922, p. 74 şi urm.

[108] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 303.

[109] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 48.

[110] Ilarion Cocişiu: *Folclor muzical din Tîrnava Mare,* în volumul *Monografia judeţului Tîrnava Mare;* Sighişoara [1944], p. 451; v. mai jos subcapitolul „metafora negată".

[111] A. Viciu, lucr. cit., p. 112, 135, 138.

[112] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 291.

[113] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, cărticica a II-a, p. 43.

[114] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 283, 455, 268, 371; cf. p. 236, 259, 373, 448 etc.

[115] E. Comişel, lucr. cit., p. 82.

[116] A. Viciu, lucr. cit., p. 125.

[117] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 78, cf. vol. III, p. 26.

[118] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 236.

[119] A. Viciu, lucr. cit., p. 108, 158.

[120] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 55.

[121] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 346.

[122] *Flori alese din poezia populară*, I, Poezia lirică, București, p. 128.

[123] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 285: cf. p. 284.

[124] Ibid., p. 276, 284.

[125] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 297, 274.

[126] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 317.

[127] Ovidiu Bîrlea: *Bocetele și versurile funebre din ținutul pădurenilor*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1971—1973;* Cluj, 1973, p. 558—559.

[128] V. lista variantelor la O. Bîrlea: *Cîntecele rituale funebre din ținutul pădurenilor*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970;* Cluj, 1970, p. 403—404.

[129] O. Bîrlea: *Bocetele ...*, p. 564.

[130] Simeon Florea Marian: *Înmormîntarea la români;* București, 1892, p. 259, 281, 572.

[131] O. Bîrlea: *Cîntecele rituale funebre ...*, p. 405—406.

[132] Gr. Tocilescu: *Materialuri folcloristice*, I, p. 293.

[133] O. Bîrlea: *Bocetele ...*, p. 552.

[134] S. Fl. Marian: *Înmormîntarea la români*, p. 259, 543.

[135] O. Bîrlea: *Bccetele ...*, p. 553—554.

[136] Ibid., p. 537; cf. B. Bartók: *Rumanian Folk Music*, vol. III, p. 558, unde pe gura mortului *s-o pus o piatră grea — Și nu poți vorbi cu ea.*

[137] S. Fl. Marian: *Înmormîntarea la români*, p. 114; cf. p. 241, 512 etc.

[138] G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare române*, p. 77.

[139] B. Bartók: *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, p. 8.

[140] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 200.

[141] C. Rădulescu Codin: *Din Muscel*, p. 23—24.

[142] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 312.

[143] E. Hodoș, lucr. cit., p. 77—78.

[144] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 289.

[145] Traian Popa: *Monografia orașului Tîrgu Mureș;* Tg. Mureș, 1932, p. 142.

[146] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 309.

[147] Mihai Costăchescu: *Cîntece populare românești*, în *Folclor din Moldova*, vol. I; București, 1969, p. 87.

[148] Adrian Fochi: *Miorița;* București, 1964, p. 722, 827, 836, 962.

[149] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 36, 62.

[150] B. Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder);* Budapest, 1968, p. 257, 256, 254, 260.

[151] A. Viciu: *Colinde din Ardeal*, p. 69.

[152] *Vechi cîntece de viteji;* Bucureşti, 1956, p. 42.

[153] Gr. Creţu: *Folclor din Oltenia şi Muntenia;* Bucureşti, 1970, p. 243.

[154] A. Viciu: *Flori de cîmp*, p. 281.

[155] M. Canianu, lucr. cit., p. 130, 128.

[156] T. Frîncu şi G. Candrea: *Românii din Munţii Apuseni (Moţii);* Bucureşti, 1888, p. 187.

[157] A. Viciu: *Colinde din Ardeal*, p. 157.

[158] E. Hodoş: *Poezii populare din Banat*, I; Caransebeş, 1892, p. 60—61, 107—108.

[159] I. Coteanu: *Comparaţia, dominantă a limbajului poetic popular*, în *Stilistica funcţională a limbii române;* Bucureşti, 1973, p. 129.

[160] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 306.

[161] Se arată prea tranşantă delimitarea stabilită de Lidia Sfîrlea în merituosul său studiu, *Formele metaforice în folclorul românesc. Încercare de descriere tipologică*, (în volumul *Studii de limbă literară şi filologie*, vol. III, Bucureşti 1974), cînd circumscrie comparaţia: „structura ei presupune obligatoriu prezenţa a trei termeni: termenul *A* (propriu), termenul *B* (figurat) şi termenul denumind baza asocierii lor" (p. 145). Absenţa termenului comun lui A şi B nu îndrituieşte la perceperea construcţiei ca fiind o falsă comparaţie, în fapt o metaforă de formă comparativă atîta timp cît acesta e subînţeles şi se cunoaşte de cei familiarizaţi cu imagistica populară. Altfel nu s-ar putea explica prezenţa următoarelor imagini în cîntece din aceeaşi provincie. Astfel, un cîntec din Blaj specifică despre iubită: „Şi-i frumoasă *ca o cruce*", pentru ca în Dumitra şi Rebrişoara-Năsăud să se arate, mai simplu „Am o mîndră *ca o cruce*", iar în Săcădate — Sibiu să se facă saltul metaforic: „Seara bună, mîndro, *cruce!* (Al. Viciu, *Flori de cîmp*, p. 127, 129, 243). Versul „Am o mîndră *ca o cruce*" are o răspîndire foarte largă, mai cu seamă în strigături, uneori şi în afara Transilvaniei (cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 197, din Horodnicul de sus — Suceava) şi nu mai încape îndoială că atributul omis e subînţeles cu claritate — *frumoasă, încîntătoare* etc. — după cum se poate deduce şi din însuşirile negative arătate în continuare, introduse de puternicul adversativ *dar* („ Dar la lucru n-o pot duce"). În domeniul artei, forma constituie un element definitoriu, încît prezenţa particolelor *ca, cum, parcă* etc. indică fără îndoială o intenţie comparativă de care creatorul popular e conştient şi procedează în consecinţă, cu prea puţinele excepţii cînd rigoarea versificaţiei îl sileşte la licenţe, la unele omisiuni pe care are grijă să le lase străvezii pentru a fi întrevăzute de semenii săi.

[162] Al. Viciu: *Colinde din Ardeal*, p. 127.

[163] T. Bălăşel: *Cîntece populare ciltenești*, p. 147.

[164] E. Hodoş: *Poezii poporale din Banat*, II, *Balade;* Sibiu, p. 107—108.

[165] Gr. Creţu, lucr. cit., p. 225, 192; cf. T. Bălăşel, lucr. cit., p. 106.

[166] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 528.

[167] Gr. Creţu, lucr. cit., p. 244.

[168] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 251.

[169] Gr. Creţu, lucr. cit., p. 173, 253.

[170] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 257, 49.

[171] O. Bîrlea: *Antcloge de proză populară epică*, II, p. 61.

[172] A. Viciu: *Colinde din Ardeal*, p. 165—166. Imaginea revine şi în balada Costea (cf. C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 258).

[173] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 316.

[174] *Vechi cîntece de viteji;* Bucureşti, 1956, p. 65.

[175] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 297. Imaginea revine şi în fuga Silei Samodiva încolţită de pîrjolul pădurii: „Sila pămîntu muşca — *Brazde ca plugu rupea*" (ibid., p. 98).

[176] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 251.

[177] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 583, 378.

[178] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 236, 71.

[179] E. Hodoş: *Poezii poporale din Banat*, I, p. 221.

[180] Albert B. Lord: *The singer of tales;* Cambridge, 1971, p. 57, 107.

[181] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 152; cf. Canianu, lucr. cit., p. 215; C. R. Codin, lucr. cit., p. 45, 46; Gr. Creţu, lucr. cit., p. 264.

[182] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 172.

[183] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 128; cf. Al. Viciu, *Flori de cîmp*, p. 270, 271.

[184] M. Friedwagner, lucr. cit. p. 518, 195; cf. p. 41, 81; Viciu, *Flori de cîmp*, p. 207.

[185] Al. Viciu, lucr. cit., p. 127, 84; cf. p. 66, 68, 85, 89, 140; Gh. Cernea: *Floricele din jurul Cohalmului;* Bucureşti, 1929, p. 10; M. Costăchescu, lucr. cit., p. 108; T. Bălăşel, v. II, c. II, p. 65.

[186] Al. Viciu, lucr. cit., p. 121; cf. Gh. Cernea: *Flori sibiene;* Sibiu, 1941, p. 61, unde mireasa e „ca o floare", iar mirele „ca on bîjor"; L. Ghergariu; lucr. cit., p. 265.

[187] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 488. cf. Gh. Cernea, *Floricele..*, p. 10; Viciu, lucr. cit., p. 74.

[188] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 271; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 249; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 7.

[189] Al. Viciu, lucr. cit. p. 191; cf. p. 86, 96; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 188, M. Friedwagner, lucr. cit., p. 406, 420, 198, 402.

[190] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 516—517.

[191] Ibid., p. 190, 528.

[192] Gh. Cernea: *Floricele din jurul Cohalmului*, p. 77.

[193] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 200; cf. C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 7.

[194] Ibid., p. 515, 454.

[195] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 151.

[196] A. Viciu, lucr. cit., p. 71; cf. p. 107; B. Bartók: *Cîntece poporale din Bihor*, p. 23; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 113, 488, 491; M. Canianu, lucr. cit., p. 38, 136.

[197] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 151, 120, 137, cf. p. 144.

[198] T. Bălăşel: *Versuri populare române*, vol. III, c. I, p. 9.

[199] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 14.

[200] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 33—34.

[201] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 35, 51; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 181; E. Hodoş, lucr. cit., p. 31.

[202] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 49; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 248.

[203] M. Canianu, lucr. cit., p. 48.

[204] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 197; cf. A. Viciu, p. 128, 129.

[205] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 191; M. Canianu, lucr. cit., p. 60; A. Viciu, lucr. cit., p. 64.

[206] A. Viciu, lucr. cit., p. 66; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 63. Acelaşi sens în versul sălăjan „Cu drăguţa *ca o lume*" (L. Ghergariu, lucr. cit., p. 95).

[207] M. Canianu, lucr. cit., p. 135; A. Viciu, lucr. cit., p. 66.

[208] A. Viciu, lucr. cit., p. 112, 63.

[209] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 126; cf. p. 89. Imaginea e frecventă şi în colinde, unde apar „trei juni *ca trei păuni*" (C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 135).

[210] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 121.

[211] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 196; cf. p. 467—468.

[212] Gr. Creţu, lucr. cit., p. 243.

[213] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 193.

[214] A. Viciu, lucr. cit., p. 91.

[215] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 469, 186.

[216] A. Viciu, lucr. cit., p. 198.

[217] A. Viciu, lucr. cit., p. 99, 145, 153.

[218] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 169, 269, 180, 101.

[219] T. Bălăşel, lucr. cit., v. II, c. a II-a, p. 34.

[220] *Antclcgie de literatură pcpulară*, vol. I; București, 1953, p. 149; cf. B. Bartók, lucr. cit., p. 57; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 497; A. Viciu, lucr. cit., p. 108, 205.

[221] A. Viciu, lucr. cit., p. 100—101, 124. Într-o strigătură sălăjană, mîndra se arată „rè *ca bruma*" (L. Ghergariu, lucr. cit., p. 168).

[222] Ibid., p. 215, 164.

[223] B. Bartók, lucr. cit., p. 43.

[224] E. Hodoș, lucr. cit., p. 178.

[225] A. Viciu, lucr. cit., p. 157.

[226] B. Bartók, lucr. cit., p. 147.

[227] A. Viciu, lucr. cit., p. 137; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 201.

[228] E. Hodoș, lucr. cit., p. 33; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 47.

[229] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 191, 377, 447.

[230] A. Viciu, lucr. cit., p. 187.

[231] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 116; cf. M. Canianu, lucr. cit., p. 105; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 304.

[232] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 148.

[233] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 101, cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 376.

[234] M. Canianu, lucr. cit., p. 18; cf. p. 20; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 420.

[235] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 16.

[236] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 15, 27, 495.

[237] Ibid. p. 17; cf. p. 93.

[238] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 123.

[239] B. Bartók, lucr. cit., p. 2; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 362.

[240] A. Viciu, lucr. cit., p. 191; cf. L. Ghergariu, lucr. cit., p. 67; M. Canianu, lucr. cit., p. 95.

[241] M. Canianu, lucr. cit., p. 95; cf. G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 282.

[242] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 79; cf. p. 196, 404; M. Canianu, lucr. cit., p. 145.

[243] M. Canianu, lucr. cit., p. 74.

[244] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 417, 426; cf. p., 411, 412.

[245] M. Canianu, lucr. cit., p. 162, 219; cf. p. 217.

[246] A. Viciu, lucr. cit., p. 96.

[247] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 188.

[248] A. Viciu, lucr. cit., p. 154; cf. E. Comișel: *Antclcgie fclclcrică din ținutul pădurenilcr*, p. 107.

[249] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 142.

[250] A. Viciu, lucr. cit., p. 137. Dar albul bătrîneţelor e venerabil şi comparaţia aleasă: „Cu barba *ca colilia* — Şi cu faţa *ca hîrtia*" (Gr. Creţu, lucr. cit., p. 224).

[251] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 233; cf. p. 276, 473; M. Canianu, lucr. cit., p. 71; A. Viciu, lucr. cit., p. 108, 110.

[252] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 304—305.

[253] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 479.

[254] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 10.

[255] T. Bălăşel: *Cîntece populare cîtenești*, p. 160; cf. p. 155. Rareori, albul iei e comparat cu „o hîrtioară" (M. Friedwagner, lucr. cit., p. 196).

[256] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 198; cf. p. 402, 517; M. Canianu, lucr. cit., p. 169.

[257] E. Hodoş, lucr. cit., p. 48; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 202.

[258] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 29; cf. p. 289.

[259] M. Canianu, lucr. cit., p. 54—55; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 186.

[260] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 68.

[261] B. Bartók, lucr. cit., p. 92.

[262] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 89.

[263] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 41.

[264] A. Viciu, lucr. cit., p. 125, 140.

[265] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 151.

[266] A. Viciu, lucr. cit., p. 99, 110.

[267] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 188.

[268] V. variantele de la nota 251.

[269] A. Viciu, lucr. cit., p. 108.

[270] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 72.

[271] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 31; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 99.

[272] Cercetătorul istoric Sava Iancovici, român din valea Timocului, mi-a relatat prin 1970 că a surprins la românii din Serbia credinţa — încă vie între cele două războaie mondiale — că haiducii asigurau prosperitatea cîmpului, îndeosebi a grînelor. Potrivit acestei credinţe, haiducul ar fi fost un fel de „homme vert de la forêt", ce şi-a luat asupră-şi rolul decăzut de zeu al vegetaţiei. Această funcţie rituală face plauzibilă îmbrăcămintea verde, descrisă în unele cîntece şi balade haiduceşti.

[273] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 51; cf. p. 54—55, unde se insistă asupra nevoii de a se camufla prin atare costum verde: „Să m-alătur cu tufanu — Şi să semăn cu lăstaru".

[274] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 533.

[275] Ibid., p. 517; cf. Viciu, lucr. cit., p. 202; E. Hodoş, lucr. cit., p. 48.

[276] A. Viciu, lucr. cit., p. 119.

[277] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 263.

[278] N. Canianu, lucr. cit., p. 173.

[279] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 285—286; cf. M. Canianu, lucr. cit., p. 93.

[280] M. Canianu, lucr. cit., p. 173.

[281] Gr. Tocilescu: *Materialuri folcloristice*, I, p. 296; cf. Gr. Creţu, lucr. cit., p. 146.

[282] A. Viciu, lucr. cit., p. 220, 77.

[283] E. Comişel: *Antologie* ... p. 110.

[284] T. Bălăşel: *Versuri populare române*, vol. III, c. I, p. 28.

[285] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 124; cf. p. 166.

[286] Ibid., p. 46.

[287] Gr. Creţu, lucr. cit., p. 222.

[288] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 88, 89.

[289] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 69, 68.

[290] T. Bălăşel: *Cîntece populare oltenești*, p. 251.

[291] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 121, 183, 191.

[292] A. Viciu, lucr. cit., p. 61, 67.

[293] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 55.

[294] A. Viciu, lucr. cit., p. 99.

[295] T. Bălăşel, *Versuri populare române; ceremonicase*, vol. I, c. a II-a, p. 27; cf. p. 120.

[296] Ibid., p. 46; cf. Daniil Ionescu, Alexandru I. Daniil: *Culegere de descîntece din judeţul Romanaţi*, I; Bucureşti, 1907, p. 212.

[297] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 218.

[298] D. Ionescu, Al. I. Daniil, lucr. cit., p. 234: cf. A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, p. 313.

[299] V. mai sus, nota 162.

[300] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 142—143; cf. D. Ionescu, Al. I. Daniil, lucr. cit., p. 207.

[301] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 359, 370.

[302] D. Ionescu, Al. I. Daniil, lucr. cit., p. 90.

[303] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 115; cf. p. 123.

[304] E. Hodoş, lucr. cit., p. 18.

[305] Dumitru Caracostea, Ovidiu Bîrlea: *Problemele tipologice folclorice;* Bucureşti, 1971, p. 332.

[306] E. Hodoş, lucr. cit., p. 9.

[307] A. Gorovei, lucr. cit., p. 170.

[308] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 124.

[309] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 384—385.

[310] D. Ionescu, Al. I. Daniil, lucr. cit., p. 181, cf. p. 179.

[311] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 28—29, 36—37.

[312] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 127; cf. p. 135, 136; T. Bălăşel, lucr. cit., p. 109; M. Costăchescu, lucr. cit., p. 143.

[313] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 96—97.

[314] E. Hodoş, lucr. cit., p. 47—48.

[315] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 379.

V. FORMELE DE CONTRAST

POEZIA FOLCLORICĂ se delimitează la prima vedere de cea cultă prin locul preponderent pe care îl ocupă două modalităţi de creativitate, contrastul şi repetiţia. Contribuţia acestora e atît de covîrşitoare, încît folclorul ar putea fi definit pe scurt ca poezia contrastelor şi repetiţiilor de felurite forme. Trăsătura e fără îndoială arhaică, cercetătorul aflîndu-se încă o dată în faţa unor procedee poetice străvechi, confecţionate de o viziune primară.

Predilecţia creatorilor populari pentru contrast e atît de pronunţată, încît s-a vorbit chiar de o incapacitate în a explora fazele intermediare. În fapt, cum s-a arătat în treacăt la începutul lucrării, ea vine din modalităţile de exprimare ale oralităţii. Tehnica de a reduce realitatea la formele sale extreme, creionarea faptelor numai în alb-negru, apare cu mai multă pregnanţă în epica populară, unde însuşi sistemul compoziţional este astfel mulat, încît personajele au sau numai calităţi de grad maxim, sau defecte total reprobabile, care cer oarecum de la sine suprimarea purtătorilor lor. Antinomia e vizibilă mai cu seamă în basmul fantastic, unde e dusă pînă la formele ei ireductibile, pedeapsa capitală fiind rezervată protagoniştilor negativi, iar eroilor luptători pentru o ordine dreaptă apoteoza de gradul cel mai înalt. [1] Opoziţia dintre cele două tabere subzistă de asemenea şi în basmul despre animale, snoavă, apoi în baladă, unde chiar s-a relevat de către unii cruzimea cu care sînt aplicate pedepsele personajelor negative. În fapt, presupusa cruzime se vădeşte doar o modalitate poetică, impusă de la sine de reducerea schematică a realităţii la formele sale extreme şi nu are nicidecum rădăcini psihologice care să îndreptăţească la concluzii caracterologice. Chiar colinda profană urmează cu fidelitate acest şablon compoziţional, cu deosebirea că de obicei protagonistul negativ lipseşte, ea înfăţişînd encomiastic numai starea ideală menită a se îndeplini în casa celui felicitat, cu excepţia cîtorva colinde de flăcău cu un sîmbure epic mai dezvoltat în care e schiţată lupta cu un adversar neobişnuit (leu, cerb, duh de mare, peşte de mare), prilej pentru a arăta indirect

vitejia neasemuită. În modul de a compune unele cîntece lirice domină de asemeni contrastul, întreg cîntecul fiind alcătuit din două părți opozante, fiecare înfățișînd cele două stadii extreme sau vădit opuse.

Formele contrastului se ramifică felurit, de la sistemul compozițional alb-negru pînă la unele modalități de a plăsmui imaginile poetice. Acestea din urmă au rămas mai ascunse cercetătorilor, din pricina atenției reduse de care s-a bucurat forma creațiilor folclorice. Conspectarea lor sumară trădează din capul locului obsesia populară pentru aspectele contrastante, pornirea iminentă de a zugrăvi realitatea redusă la cei doi poli opuși, încît s-ar putea spune că creatorii populari arată o aversiune fățișă față de nuanțe, situații tranzitorii. Zugrăvirea unor stări complexe, din date felurite amalgamate, urmărirea evoluției eroilor de la rău spre bine pentru a se corecta și a se desăvîrși ca profil etic se vădește străină folclorului, putînd apărea doar într-un stadiu poetic mai evoluat, posibil abia în fazele poeziei culte.

1. *Singularizarea* e una din formele cele mai frecvente ale contrastului. Ea constă în a opune cazul individual tuturor celorlalte din aceeași categorie, relevînd împrejurarea că ne aflăm în fața unei stări excepționale. Din nevoia unei expresivități mai accentuate, creatorul popular se complace în a exagera, opunînd cutare caz celorlalte după formula foarte comodă *toate* sînt astfel, *numai* unul e, dimpotrivă, așa. Atare exagerare poetică are rostul de a spori incisivitatea faptului poetic, concentrînd dintr-odată atenția asupra ceea ce e insolit, bătător la ochi, pe scurt neconform cu restul cazurilor din aceeași categorie. Cu puține excepții, situația singulară e arătată totdeauna la începutul cîntecului și această abordare *ex abrupto* a temei, în genere caracteristică folclorului, slujește mai bine delimitării ei de realitatea cotidiană, constituind și un procedeu de izolare, un fel de cadru delimitator, în interiorul căruia insul folcloric poate surprinde mai bine faptul oglindit.

Cu toate că nu e atestat documentar, procedeul trebuie să fie destul de vechi, fiind frecvent într-o seamă de descîntece, unde a fost semnalat de cercetători în categoria *povestire* [2]. Se povestește astfel cum au fost invitate la o nuntă *toate* bolile, în afară de cea a pacientului căruia i se descîntă,

care, ofensată de atîta desconsiderare, se supără şi pleacă, lăsîndu-l pe bolnav să se însănătoşeze. Cum se vede, aici procedeul singularizării serveşte la îndepărtarea agentului nociv, într-o viziune extrem de naivă:

...Şi făcui o masă mare,
Toate bubele le chemai,
Numai bubele dulci nu le chemai.
Ele din vîrf se plecară
Şi din rădăcină se uscară...

sau într-un descîntec de „brîncă":

Maica Sfîntă Mărie
Puse masă de mătase:
Toate bubele chemase,
Numai brînca n-o chemase.
Ea rău s-a mîniat,
De vîrf s-a plecat,
Din rădăcină s-a uscat...

uneori ospăţul fiind organizat de animale, ca în acest descîntec de „bubă":

Ciutele din Recea
Mare nuntă-şi face...
Cîte ciute, cîte mute,
Cîte moime, cîte bube,
Pe *toate* la nuntă le-a chemat,
Numai pe astă bubă n-o chemat.
Ea, de ciudă şi de bănat,
Vîrful i s-o uscat
Şi rădăcina i-o secat [3].

Uneori, reacţia neinvitatei e mai violentă, ca în acest descîntec de „bubă neagră" din Moldova nordică, unde la masa „mîndră şi frumoasă" Maica Precista:

Toate cojile, *toate* zgîrieturile, *toate* bubele
În seamă le-a luat,
Numai pe buba cea neagră n-a chemat-o...

Dînsa, de ciudă şi de oghidă,
Pînă-n uşă s-a ivit şi-napoi s-a înturnat
Şi pe loc a crăpat... [4]

În cîntecele lirice şi epice, singularizarea apare deopotrivă la începutul lor, ca un fapt care va prilejui comentariul ce-i urmează. Cu o frecvenţă ridicată e atestată judecata florilor, atît în colinde cît şi în cîntecele propriu-zise. Astfel, la sfîrşitul unei colinde din Moldova nordică se adaogă:

Cîte flori sînt pe pămînt
Tăte merg la jurămînt,
Numai floarea soarelui
Şîde-n poarta raiului... [5]

în formă similară cu variantele lirice de pe tot cuprinsul țării [6] care asemuie de obicei judecarea cu realitățile rustice: „Ca soacra nurorile".

Altă temă cu largă răspîndire e cea din cunoscutul cîntec, inserat pe alocuri în *zorile* nupțiale, ca în această variantă vîlceană:

În grădina lui Ion — *Numai una* n-are somn
Toate păsările dorm — Îmi zboară din pom în pom... [7]

sau chiar pătrunsă într-un colind muscelean cu ușoare adaptări:

Pe deal pe la Spiridon — *Numai eu* nu pot să dorm... [8]
Toate pasările dorm,

La colinde mai pot fi surprinse cîteva începuturi, cum ar fi cel despre opoziția dintre calul flăcăului colindat și ceilalți:

...*Toți* cai potcoviți — Silă mi-am făcut,
Eu, nepotcovit, — Nainte-am ișit,
Fală ți-am făcut... [9]

sau în colinda despre ciobanul îmbătrînit la oi care se decide să le vîndă:

...*Toate oile* juca, — Nu juca și nu mînca... [10]
Numai una nu juca,

Ciuta singuratică presimte dezastrul, de aceea ea se detașează de turmă:

...O droaie de ciute... — A ciută mioară
Toate că-mi pășteau, — Iarbă nu păștea,
Apă că mi-și beau... — Nici apă nu bea... [11]

În baladele populare mai frecventă e scena ospățului în care doar unul singur se ține deoparte:

...Frumoasă masă e-ntinsă, — Antofiță, fiu-său
De mulți boieri e cuprinsă, — *Nici nu* bea, *nici nu* mînca.
Și *toți* beau și *toți* mîncau, — Doar la boieri se uita [12].

Atitudinea semnalată poate fi surprinsă și la alți eroi ai baladelor: Dobrișan, Corbea, Gruia [13] etc.

Mai multe exemple pot fi selectate din lirica populară. Gama tematică este foarte variată, domină totuși cea erotică:

Cîte stele sînt pe cer,
Tăte pînă-n dzîuă per,

Numa luna și cu-o stè,
Știe de patima mè. [14]

...Și-am pus gîndu să mă-nsor,
Toate fetele mă vor;

Numai Leanca preoteasă
Nu mă lasă să-mi fac casă ... [15]

Cel decepționat se vaietă:

Tătî lumea ș-o ales
Schicuț verdi di orez
Și cîti-on voinic frumos,

Numa ieu ni-am ales
Schicuț verdi di sacarî
Și urîtu dintr-o țarî ... [16]

În chip similar cea părăsită:

Tuturor le pare bine
Că s-o dus puiu de la mine,

Numai mie-mi pare rău,
C-a fost un puiuț al meu ...[17]

Din cîntecele de jale spicuim:

Cîte păsărele-n codru
Toate-mi cină și s-alină,

Numa ieu sînt mai străină,
Nici nu cin, nici nu m-alin ... [18]

Toată lumea-i dintr-un neam

Numai eu pe nime n-am ... [19]

Peste *toate satele*,
Îi senin ca laptele;

Numai peste satul meu
S-o ridicat un nor greu ... [20]

Procedeul apare deopotrivă și în cele satirice:

Popii de la Măgurele,
Toți aveau ciubuce și lulele;

Numai biet popa Stoian
Avea lulea de cocean ...[21]

Tăți feciorii hăbăuci
Umblă astăzi cu păpuci,

Numai io îs cu opinci,
Nu mă dau pă ei pă cinci ... [22]

Singularizarea mai poate fi introdusă sub alte forme prin care se separă totalitatea de cazul unic. Mai adesea întîlnim opoziția *nimeni-numai*:

Nime-n lume nu s-afla
Pe negrul d-a-ncălica:

Numai Radul făt-frumos,
El în lume se d-afla,
Pe Negrul d-a-ncălica... [23]

Alteori, opoziția e introdusă prin *nici un*:

Cîte focuri ard în lume,
Nici unu nu arde bine
Cum arde inima-n mine
Îmi arde cu lunile ... [24]

sau chiar de-a dreptul:

Om de om trage nădejde,
Numai eu cu mîndruța
Nu ne tragem nădejdea...[25]

2. O formă a contrastului destul de frecventă în poezia populară este cea care s-ar putea numi mai de-a dreptul *metafora (hiperbola) negată*, cunoscută și sub numele de *paralelism negativ* [26].

Procedeul constă în a aduce în scenă o imagine bătătoare la ochi sau chiar uluitoare, pentru a ti apoi repede corectată și readusă la adevăratele sale trăsături sau proporții. Contrastul se conturează astfel cu violență, cu atît mai mare, cu cît e și disproporția dintre aparență și realitate. Dacă se ține seama că ea apare, ca și singularizarea, la începutul cîntecelor, cu totul întîmplător în corpul lui, hiperbola (metafora) negată se vădește de asemeni un procedeu de a pune în scenă începuturi bruște, șocante, menite să atragă dintr-odată atenția asupra ideii principale din tema poetică. Fără să fie un fenomen poetic exclusiv slav, el face totuși parte din zestrea arhaică a culturii populare, fiind familiar numai în zonele folclorice mai puțin evoluate. În folclorul românesc, hiperbola (metafora) negată apare în speciile mai arhaice — descîntece, cîntece rituale funebre, colinde — și abia în chip sporadic în cîntecele lirice din unele ținuturi, în acestea din urmă sub formă atenuată: *nu știu — sau*. Cel mai adesea, procedeul e menit să sugereze mulțimea copleșitoare care se zărește la orizont în felurite chipuri sau pe înălțimile zenitului. Astfel, în colinde, mulțimea peților apare aidoma unor nori:

... Dă, soră, mai tare-n oi,
Că s-aridică *nori grei*.
— Ba zo acie nu-s nori grei,
Că îs *peților* mei ... [27]

sau a unui vînt iscat din senin cu intensități apocaliptice:

... *Vînturi reci* pe la ferești.
— Nu mi-s, fico, vînturi reci,
Ci mi-s *peților* tăi ... [28]

Mulţimea cotropitorilor turci e sugerată iarăşi prin mulţimea spinilor înfloriţi în balada sălăjană *Floarea:*

Nu ştiu *spinii* o-nflorit, Vin la mine la peţit? [29]
O tăţi *turcii* s-o pornit,

De asemeanea, tătarii năvălitori se arată ca o ceaţă sau pulbere:

Nu e ceaţă de la nori ... Şi vin tătari cu droaia,
Nu e pulbere d-in vînt ... Ca frunza şi ca iarba ...[30]

Bogăţia în turme şi cirezi e asemuită cu florile cîmpului:

... Luncile-verzite Acei *munţi cărunţi*
De *flori înălbite,* *Nu-s cărunţi* de fel,
Nu-s albe de fel Ci-s *cărunţi de oi* ... [31]
Ci-s albe *de flori* ...

... Este-un *cîmp dalb de flori.* Ci mi-i *cîmpu dalb de oi* ....[32]
Nu mi-i cîmpu dalb de flori

Alteori, turma nenumărată pare a fi ceaţa muntelui, ca în balada *Costea:*

Ceaţă, ceaţă negureaţă; Mi-a scos Costea *oile,*
Nu mi-e ceaţă negureaţă, *Oile, mînzările* [33].

Mulţimea mîndrelor e asemuită cu stolul rîndunelelor în emfaza erotică a cîntăreţului popular din cele trei provincii:

Pe deasupra casei mele Nu e stol de rîndunele,
Trecea *stol de rîndunele;* Ci sunt *ahturile mele*
Şi *dragoste tinerele* ...[34]

Uneori, negarea e voalată de imprecizie, ca în varianta moldovenească:

Pi sub cer şi pi sub steli *Nu ştiu* îi pîlc di rînduneli,
Treci-on *pîlc di rînduneli;* Ori îi puicuţî di-a meli ...[35]

Dar stolul de rîndunele poate fi asociat şi cu mulţimea gîndurilor:

Pe deasupra căsei mele Acele nu-s rîndunele,
Sboar-un *stol de rîndunele.* Acele-s *gîndurile mele* ...[36]

Mai frecvent, imaginea negată este orientată calitativ, menită să sugereze stadiul maxim de potenţialitate, în primul

rînd erotică. Cel mai adesea badea este văzut prin această lupă mărită, într-o gamă descendentă de la soare pînă la floare. Rînd pe rînd el pare un nor ca în colindul muscelean:

Sus colea pe lîngă cer — Ci e Niţă tinerel
Este-un *negru de nourel.* — C-un cal vînăt porumbel...[37]
Nu e negru de nourel,

sau în cîntecul cununii din sudul Transilvaniei:

De cătră Cergău — Da nu ni-i nor greu,
Se scoală-un *nor greu;* — Că-i *bădiţu meu* ...[38]

pe cînd în cîntecul liric imaginea indică pe voinicul învolburat:

... Numa peste satul meu — Da nu-i norul nouros,
S-a lăsat un *nour greu;* — Că-i *bădiţa mănios*[39].

Alteori, iubitul e confundat cu soarele răsărind:

La podu cu zalele — Dar nu-i soare răsărit,
Răsărit-a *soarele,* — Că-i *bădiţa-mpodobit* ...[40]

Pe plan mai modest se situează analogiile cu lumea animală:

Pi sub cer şî pi sub lunî — Nu ştiu-i *mîndz* sau îi *leu,*
Treci-on *mîndz* cu iarbî-n gurî; — Ori îi *amoraşu* neu ...[41]

Deasupra acestui sat — Da nu-i păune rotat,
Este-un *păun rotat.* — Că-i *bădiţa fermecat* ...[42]

În lumea florei, asemuirea pierde din teribilitate, dar cîştigă neasemuit în gingăşie. Într-un cîntec de vergel din Sălaj:

— Treci-mă-n ce vale, — Nu-i păru cu pere,
La cel *păr cu pere,* — Ci-i *Petre cu pene* ...[43]

iar într-un cîntec liric din acelaşi ţinut:

De la noi pe vale-n jos — Da nu-i trandafir frumos,
Este-on *trandafir frumos;* — Că-i *bădiţa mînios* ...[44]

Mîndra e înscrisă de asemeni în acelaşi registru encomiastic, asemuită mai întîi cu astrele:

De amurezat ce sunt, — Ori *puica la apă trece,*
Nu ştiu *luna pe cer merge,* — Să-mi aducă apă rece...[45]

iar în colinda transilvăneană:

Colo jos în prundurele — Da zo-acele nu îs stele,
Răsărit-o *două stele;* — Că îs *două surorele* ...[46]

pe cînd în cîntec imaginea e coborîtă la nivel ornitologic pentru a spori în subtilitate:

— Colo jos pe prundurele
Cîntă *două păsărele;*
D-ahelea nu-s păsărele,
Că ele-s *două surorele* ...[47]

Stadiul optim pe care şi-l doreşte fata e zugrăvit însă în descîntecele de dragoste, unde ea se vrea aidoma unei crăiese care descinde cîntînd din bucium şi tilincă de aur:

Cine buciumă, cine trîmbiţă?
Ce *crăiasă, ce-mpărătească?*
— Nu-i crăiasă, nici împărătească,
Că-i *N. cea frumoasă,*
Dintre fete cea mai aleasă ... [48]

Imaginea negată se poate referi apoi la o seamă de aspecte senzaţionale de culoare apocaliptică. Incestul este închipuit ca o enormitate care dezlănţuie calamităţi, cum se arată în colindele cu această temă:

Ngheaţă tău la miez de vară,
Nu-ngheaţă nici de-o răcoare,
Da-ngheaţă de frică mare,
Că vrea Firu să se-nsoare
Să ia pe soru-sa-le ... [49]

Nici una nu întrece însă pe cea a dorului funebru. În genere, chinurile dorului erotic sînt asemuite cu o flacără, el „arde", dar în rezonanţa lui funebră se întrevăd dimensiuni abisale. Aici, apăsarea lui pare să se alăture veşniciei, cum răsună din rîndurile cîntate ale „Dumbrăvii" tîrnăvene pentru cel fugărit de moarte:

După mine vine
O pară de foc;
Nu-i pară de foc,
Că-i *dor de la fraţi*
Şi de la *surori* ... [50]

Contrastul aparenţă-realitate este speculat şi într-o seamă de ghicitori în care obiectul de ghicit este descris perifrastic. De data aceasta, se enumeră pe rînd însuşirile pentru a fi negate de fiecare dată. Se arată astfel că obiectul încifrat nu aparţine categoriei caracterizată prin acea însuşire dominantă, contrazicînd asocierile comune din mintea auditoriului adult. Şirul imaginilor negate se ridică de obicei pînă la patru, foarte rar mai mult. În atari descripţii perifrastice se întîlnesc cu precădere fiinţe cu comportări mai ciudate, apoi unele

obiecte a căror înfăţişare bizară se lasă speculată printr-un cumul de negaţii. Burătecul mai poate fi ghicit şi astfel: „Nu-i pasăre, dar pe copaci şade; nu-i vacă, dar paşte iarbă verde; nu-i peşte, dar în baltă înoată; nu-i lăutar, dar cîntă noaptea toată". De asemenea, peştele: „Merge, nu pe drum; scarmeni, dar nu pene; fierbi, nu zeamă; mănînci, nu carne". Ţarca (coţofana): „E lungă, nu-i furcă; e neagră, nu-i ţigancă; e albă şi nu-i doamnă" [51]. Aspectele contradictorii se lasă speculate şi la cîteva plante. Ceapa: „Am un măr roş şi măr nu e, foi are şi plăcintă nu e", de aproape înrudită cu o variantă despre sfeclă: „Ce-i roşu, măr nu-i; creşte-n pămînt, ceapă nu-i?" Din cîte două imagini negate sînt alcătuite şi ghicitorile despre măceş („E verde şi nu-i şopîrlă; dinţi are, şi gură n-are"), cacadîr („Ce are ţîţă şi nu-i mîţă, şi-i verde şi nu-i şopîrlă"), fasole („Păsărică nu e, pe araci se suie; albă e, picioare n-are") etc. [52]. Dintre obiecte, tipică pentru acest mod de încifrare e ghicitoarea despre sicriu: „Cine-l face, nu-i trebuie; cine-l cumpără, nu-i pentru el, şi cui îi trebuie, nu-l ştie şi nu-l vede". Are variante similare la aproape toate popoarele romanice, apoi la germani [53].

3. *Hiperbola* folclorică e generată, de asemeni, de resortul contrastului. Tratarea ei în acest capitol poate surprinde, dar trebuie atrasă luarea aminte că hiperbola din creaţia populară e călăuzită de alte mobiluri decît cea din literatura cultă. Exagerarea, hiperbolizarea unor trăsături sau fapte nu e pură speculaţie a imaginaţiei, ea are totdeauna în vedere tărîmul realităţilor, dimensiunile normale, cotidiene, tocmai pentru a pune şi mai mult în lumină ceea ce e neobişnuit, situat pe alt soclu pentru a fi vrednic de admiraţia şi venerarea mulţimii. Hipertrofierea însuşirilor şi a proporţiilor creşte pînă în ceea ce se numeşte fantastic, cu care creatorul popular se comportă extrem de familiar. Căci fantasticul folcloric nu e pur, de dragul fantasticului, el e mereu raportat la baza reală, la lumea obişnuită din care porneşte şi în care se întoarce în cele din urmă. Salturile imaginaţiei populare au totdeauna un ochi îndreptat asupra realităţilor terestre tocmai pentru a măsura mai bine dimensiunile faptelor alungite de ea. În orice ţîşnire dincolo de limitele realului se simte pulsul măsurii, raportarea la cotidian, fiindcă numai acesta îi poate stabili indicele valoric, cu tot cortegiul de semnificaţii ce i se

pot adăoga. Ca atare, fantasticul folcloric se vădește doar o prelungire familiară a realului, perceput de concepția arhaică drept o altă ipostază a acestuia, adică verosimil, posibil în anumite limite și aici intervine nivelul colectivității care îl circumscrie fie în timpii trecuți, odinioară, „mai demult", fie în ținuturi îndepărtate, cunoscute doar din auzite.

Se înțelege că acest mod de a opera cu hiperbola poate izvorî numai dintr-o mentalitate arhaică de anumit grad. Trăsătura ei distinctivă rezidă în chipul familiar cu care e mînuită ori de cîte ori plăsmuirea poetică o necesită. Ea se vădește în primul rînd o metodă de a îngroșa trăsăturile eroilor și ale faptelor săvîrșite, prin contrast evident cu realitatea cotidiană, cel mai adesea anume pentru a o sluji, izbăvind-o de calamități și oferindu-i un permanent model ideal.

Hiperbola servește mai întîi la alungirea dimensiunilor tocmai pentru a le diferența în chip plastic de cele obișnuite. Cel mai adesea, acțiunea se desfășoară o vreme în coordonatele cotidianului, pentru a trece apoi într-un cadru suprareal, la sfîrșit revenind în zone terestre, de obicei în cele din care a pornit protagonistul. Ceea ce se numește fantastic, supranatural, poate țîșni la orice pas al eroului, demonstrînd că pentru creatorii populari cu o anumită viziune nu există fantastic în înțelesul obișnuit, el fiind doar o hipertrofiere plauzibilă a realului. Ghicitorile o folosesc în chip familiar și se poate observa ușor că tocmai cele construite prin hiperbolizări captivează prin sucul enta lor poetică, mai cu seamă atunci cînd contrastul dintre obiect și imagine e de grad fenomenal. Astfel, vîrtelnița, banal instrument rustic, imagistic poate implica o lume: „Trag de *ață* și se mișcă *Moldova toată*", ca și coasa: „Știuca din apă s-aruncă — *Dumbrava o culcă*" [54] etc. De asemenea, în epică. Iată-l pe Radu Calomfirescu în luptă cu mîrzacul:

Mîna-n sacsana băga,
D-o măciuchiță scotea,
D-o sută de cinci oca ...

Drept în sus o arunca,
Cu norii o-amesteca,
La trei ceasuri că-mi venea ... [54a]

întocmai ca și Florea ce aleargă să scape pe Badiu cîrciumaru din prinsoarea turcilor:

Și-alerga și azvîrlea
Buzduganul lui de fier

Sus în văzduh pîn' la cer... [55]

Marea pe care vîslesc pescarii din colindul muntenesc nu e cea obișnuită:

... Că e marea la adînc — *Cîte stele sunt pe cer,*
Cît din cer pînă-n pămînt — *Cît nisip este pe mal.* [56]
Și mult pește-n mare-mi este:

pe cînd în balada cu aceeași temă, adîncimea incomensurabilă e atribuită lacului faimos:

Cît din ceriu pănă-n pămînt, — Furisitul *n-are fund !* [57]
Atît Vidrosul de adînc,

În consecință, nu e de mirare că morunii din acest lac:

Din coadă că mi-și băteau, — *Cu norii s-amestecau,*
Talazuri mari că făceau, — Năvodarii să-necau [58].

Mulțimea imensă e sugerată de asemeni prin aceleași dimensiuni incomensurabile. Cînd Sfînta Duminecă sună din corn „în tri cornuri di lumi: *cîtă frunză pi pămînt și cetină pi copac și năsîp în mari,* atîta animăli o vinit la dînsa" [59]. Chiar în cîntecele erotice dimensiunile hiperbolice sînt invocate drept mărturii ale intensității sentimentului. Mîndra își amintește euforia începutului:

Inele cînd am schimbat, — *Brazii verzi s-au scuturat,*
Munții s-au cutremurat, — *Fîntîna s-a turburat ...* [60]

Hiperbola citată a devenit un loc comun pentru a materializa puterea cîntecului. Cînd soția lui Ghiță Cătănuță (Petrea etc.) începe să cînte:

Copaci mari se *zdruncina,* — Livezi verzi se *răsuna,*
Văi adînci se *turbura,* — Fîntîni reci se *astupa ...* [61]
Munți cu brazi se *legăna,*

sau:

Codri verzi *se scutura,* — Munții se *cutremura,*
Văi adînci că *răsuna,* — Maluri mari că *se surpa ...* [62]

În chip similar voinicul din cîntecul de jale se laudă:

Așa-oi prinde-a mă cînta, — *Apele s-or tulbura,*
De munții s-or legăna, — De jele și de bănat
Pietrile *s-or despica,* — Că mă văd înstrăinat ... [63]

întocmai ca și cîntăreața bucovineană:

... Jălui-m-aș, jălui — *Văile s-or tulbura,*
Di tăți munții s-or clăti, — *Pchietrile s-or dispchica* [64].

Plînsul poate fi atît de puternic, încît să oprească pasărea din zbor [65], oftatul poate împiedeca soarele să răsară [66], iar haiducul Codrean se avîntă călare:

... Voinicelu-mi șuiera ... *Viţelu-n vacă răgea,*
Frunza-n codru se mișca, *Copilu-n mamă plîngea ...* [67]

Chiar în cîntecul erotic de rînd sentimentul apare atît de copleșitor, încît stîrnește efecte stihiale:

... Fă-mă măr roticălat *Și cu vîrvu pă Braşeu,*
Cu crengile pă Banat C-acolo-i drăguţu meu .[68]

Potrivit acestei viziuni, sentimentul erotic își capătă corespondente astrale, stabilindu-se un fel de paralelism între cer și pămînt:

Cînd se-ncepe dragostea, De-o fi dragoste curată,
Răsare pe cer o stea. *Steaua-i mare cît o roată ...* [69]

De altfel, hiperbola permite cu ușurinţă creatorului popular nu numai să alungească lucrurile la dimensiuni cosmice, ci să se ridice la o convieţuire familiară cu elementele extraterestre, cerul fiind privit ca un complement necesar și firesc al binomului contrastant pămînt-cer. Dacă cel dintîi reprezintă cotidianul, lumea de rînd, cerul permite potenţarea maximă a ipostazelor telurice, simbolizînd o lume ideală de intense trăiri. De aceea, insul din popor dispune după voie de elementele cosmice, cerul fiind mereu la discreţia lui pentru a-i servi la multiplele sale reprezentări de elevaţie superlativă. În cîntecele lirice revine frecvent imaginea imensităţii erotice care e în stare să depășească limitele cerești:

Dragostea mea din fetie *Și luna un călămari,*
Nu-i diac s-o poată scrie, *Iar soarele-un diecel*
Nici de-ar fi ceriul hîrtie Să tot scrie mărunţel [70].

Descîntecele de dragoste mișună de aspiraţiile fetelor către insemne cerești:

... Și-mi puse-n umerei *În piept soare,*
Doi luceferei Toată lumea moare;
Toată lumea se uita la ei, Și-mi puse în poale
Ca la doi îngerei; *Stele mărunţele,*
Și-n spate luna, Toată lumea privea la
Toată lumea leșina; ele [71].

Ele sînt frecvente și în basme, unde nu numai Ileana Cosînzeana, ci chiar fetele de împărat din cîteva basme nuvelistice, îndeosebi din variantele basmului despre semnele prințesei (AT 850), au ca semne distinctive „în genunchi *luceferii*, în spate *luna* și în piept *soarele*" [72]. Aspirația către atari destincții cosmice e deci firească, după cum atestă și cîntecele lirice:

Am un neică domnișor, Cu cine mă potrivește?
Pănă scrie, mă mîngîie, *Cu cîmpul, cu florile,*
Păn citește, mă slăvește, *Cu luna, cu soarele!* [73]

O culme poetică reprezintă hiperbolizările care au la bază personificările naturii înconjurătoare. Din intimitatea omului arhaic cu împrejurimea s-a născut atitudinea familiară, de înfrățire care, dacă odinioară se număra printre reprezentările curente, „realiste" ale acestuia, cu vremea au rămas imagini poetice cu un potențial emotiv neegalat. La noi, se remarcă îndeosebi hiperbolele de această categorie din lumea haiducească. Iată-l pe Toma Alimoș poposind singur „la poalele muntelui", dispus să închine cu plosca codrului din față-i:

Și cum sta de închina, *Fagi și paltini se pleca,*
Codrul se cutremura, Fruntea de i-o răcorea,
Ulmi și brazi se clătina, Mîna de i-o săruta ...

iar cînd e îngropat, pădurea i se închină îndoliată:

Codrul se cutremura Mîna de i-o săruta
Ulmi și brazi se clătina *Și cu freamăt îl plîngea* [74].
Fagi și paltini se pleca,
Fruntea de i-o răcorea,

În chip similar haiducul oltean Muscu solicită în fugă:

— Iarbă, iarbă, soru-mea, *Și te scoală-n urma mea,*
Culcă-te-năintea mea Mă gonește potera ...

Și minunea se întîmplă:

Iarba de iel asculta, *Și-n urma lui să scula,*
Înainte-i să culca *Potera mi-o-mpiedeca ...* [75]

iar la moartea lui, natura e prinsă de calamități:

De cînd Muscu-a răposat, *Viile că s-a uscat ...* [76]
Plaiurile s-a-ntristat,

O categorie distinctă a hiperbolei e alcătuită din imaginile care indică acțiuni imposibile în lumea reală, posibile totuși în cazuri excepționale. Contrastul dintre realitatea cotidiană și atari cazuri nemaiauzite e dus pînă la ultimele sale limite, sub planul verosimilității sfîrșind în absurd. Descîntecele abundă în înșiruirea de atari aspecte contrastante, unii cercetători distingînd chiar un „tip" compozițional de „imposibilități" [77]. Lista acțiunilor de grad imposibil variază de la două pînă la nouă, cele mai frecvente arătînd că se *mănîncă fără gură; se taie fără cuțit, se frige fără foc,* de obicei în descîntecele de „mătrice". Într-o variantă, „mătricea" e amenințată:

... Nu ți-e frică că oi pune
trei cotei bodei
Și te-o *prinde fără picioare*
Și te-o *tăia fără cuțit*
Și te-o *frige fără foc*
Și te-o *mînca fără gură?* [78]

Alteori, „mătricea" e supusă unor chinuri mai lungi, căci vînătorii:

Făr de ogari o goniră,
Făr de gură o chiotiră,
Fără de puști o împușcară,
Fără de cuțite o junghiară,
Făr de sare o sărară,
Făr de frigării o-nvîrtiră,
Făr de foc o fripseră,
Făr de mîini o rupseră
Și făr de guri o mîncară ... [79]

Atare îmbinare contrastantă de acțiuni imposibile e fără îndoială arhaică, provenind din trecutul îndepărtat, cu toate că atestările ei datează din timpuri mai noi. Marcellus Empiricus a consemnat în secolul al V-lea un descîntec latin de „colici" (adică de „mătrice") alcătuit din imagini similare cu cele din descîntecele noastre despre această boală:

Pastores te invenerunt,
Sine manibus colligerunt,
Sine foco frixerunt,
Sine dentibus comederunt.
Ciobănașii te aflară,
Fără mîini te prinseră,
Fără foc te fripseră,
Fără gură te mîncară [80].

Procedeul e întîlnit și mai tîrziu în alte variante scrise în limba latină, apoi în descîntecele obișnuite ale popoarelor europene, precum și în cele egiptene [81]. El apare și în alte

genuri, mai cu seamă în ghicitori. La noi, ghicitoarea minciunii e ţesută din atari contrarietăţi:

Am găsit un corn de porc
Într-o scurmătură de oaie:
Şi *un chior m-a văzut*
Şi *un surd m-a auzit*
Şi *un mut m-a spus*
Şi *un descins în sîn l-a pus* [82].

În repertoriul european sînt citate mai multe ghicitori care descriu pasărea ce zboară fără pene ca în varianta latinească din 1602: „*Inplumis volucris, follis super arbore nuda*, insidet, hanc subito *devorat, ore carens*" [83].

De altfel, ghicitoarea se dovedeşte specia care speculează cel mai mult imposibilităţile, scînteierea lor fiind rodul unor atari imagini hipertrofiate de ingerenţe sofisticate. Despre cel ce se uită în oglindă se spune astfel în ghicitoarea: „Te-am văzut într-un loc unde n-ai fost, nici nu poţi fi"; despre om că e „un pom cu ramurile-n jos şi cu rădăcina-n sus" [83a] etc. Sub înfăţişare banală, o seamă de ghicitori aduc tocmai îmbinarea unor aspecte contrare, imposibile în viaţa curentă, cum se poate vedea în cele despre *umbră, ceaţă, nor, drum* etc.

În chip sporadic, unele imposibilităţi sînt puse pe seama unor eroi ai basmelor fantastice. Drăgan Cenuşă, călare pe calul năzdrăvan, „s-o dus *lin ca vîntu, tremurîn pămîntu !*" [84] Viteazul Cîrlijie e intrigat de faptul că Florea Floritu „o *strîgat la răsărit* şi s-o *auzît la scăpătat*" [85]. În multe basme apare cîte un protagonist, de obicei împăratul căruia i s-au răpit fetele, cu această exteriorizare contradictorie, imposibilă în lumea reală: „ochiu drept îi *plîngea* şi ochiu stîng îi *rîdea !*" [86]

Nu poate fi trecută cu vederea forma ocolită de hiperbolizare cu ajutorul căreia creatorul popular vrea să sugereze tocmai aspectele culminante. Simţind că exprimarea directă nu mai corespunde elevaţiei poetice de grad maxim, fie că nu-i oferă potenţialul necesar de expresivitate, fie că imaginile i se par banalizate prin circulaţie îndelungă, el recurge la acest procedeu indirect care constă cel mai adesea în transpunerea imaginii de pe planul plastic în cel sonor. Astfel, vizualul este tradus în corespondentul său auditiv cu încercarea de a-i găsi echivalentul imagistic care să sugereze cît de cît inefabilul care nu a putut fi exprimat în chip

direct. Efectul unor atari transpuneri se vădeşte neaşteptat de expresiv tocmai datorită ineditului pe care se reazemă imaginea astfel obţinută. Ca să redea frumuseţea neasemuită a Ilenei Cosînzene, povestitorul popular ocoleşte epitetele din arsenalul descriptiv, transpunîndu-le în echivalentul lor sonor: „din cosiţă floarea-i *cîntă*, nouă-mpărăţii *ascultă*".

Cîteodată, imaginea auditivă se îmbină cu cea vizuală, cu intenţia vizibilă de a spori gradul maxim de frumuseţe feminină idealizată: „Abrunca mîndră şi frumoasă din ţara femeiască, care din cosiţă floarea-i *cîntă*, care din gură aur şi mărgăritare-i curge". [86a]

Alteori, procedeul e folosit de povestitorul popular pentru a sugera peisajul cuprins de păduri nesfîrşite, de o pustietate dezolantă. Astfel, Harap Alb şi calul său, plecaţi în pădurea zmeului cu piatră scumpă, „dau în codri *surzi*. Nu mai găsăsc acolo nice joavine, nici ..." [86b]

Găsirea unor atari corespondenţe în diferitele planuri ale universului poetic a devenit un procedeu curent în poezia cultă, mai cu seamă după ivirea simbolismului.

4. Variantele folclorice ale *oximoronului* se pot îngloba în două categorii, după atitudinea creatorului care a generat atari imagini contrastante. Unele au la bază ironia care se traduce în aceste alambicări eufemistice pentru a spori ilaritatea auditoriului; de aceea ele apar, cu puţine excepţii, numai în cîntecele şi strigăturile satirice. Se spune astfel despre unele fete:

Cîte fete-s cu pieptare, Numai puiculiţa mea
Toate-s strîmbe de spinare ... *E dreaptă ca secerea* [87].

iar într-o horă musceleană:

Eşti *tinerică ca mama*, *Subţirică ca soba* [88].

Fata bătrînă vrea să se mărite:

... Să dau şi eu cu spata, *Subţire, ca laviţa*,
Să fac *pînza ca gheaţa*, *Netedă ca şi scoarţa* [89].

Iubita părăsită îl blestemă pe flăcău:

... Cîn îi ieşî-n primavară, Să hii *rumân ca di ceară* [90].

Adesea, săgeata e îndreptată asupra sa printr-un lanț de autoironizări care se disting prin finețea observației. Flăcăul pețit de fete are gînduri pseudosinistre:

... Eu să știu că m-ar lua, — *De vîrfu pelinului,*
M-aș duce, m-aș spînzura, — În marginea drumului ... [91]

Un altul se arată indiferent în același chip:

... Că mie nu mi-i de ele — *Ca și lupului de miele...* [92]

Haiducul se „plînge" de traiul „greu" care i-a fost sortit, dorind:

Să nu trăiesc necăjit — *Cu vinu-n ploscă trezit,*
Cu purcelu-n desagi fript, — *Cu taleru pe oblînc* ... [93]

iar fata părăsită de iubit mărturisește:

... Nici bine, nici rău nu-mi pare — *Numai la ficați mă doare* ... [94]

Cealaltă categorie dezvăluie o ironizare mai susținută ce sfîrșește de obicei în sarcasm. De data aceasta, imaginile contrastante se țin lanț ca pentru a potența la grad maxim atitudinea zeflemisitoare. Mai răspîndite sînt imaginile din cîntecele și strigăturile de nuntă despre ciclul ireversibil al vieții:

Taci, mireasă, nu mai plînge, — Cînd s-o-*ntoarce gîrla-n-coace* ...
Că la maică-ta te-i duce, — Cînd o-*nflori cînepa,*
Cînd o *face plopul mere* — Cînd mi-o *cînta știuca-n baltă* ... [95]
Și *tînjeala vinețele,*

În același chip promite flăcăul că va lua fata care îi aținea calea:

... Eu atunci că te-oi lua — *Cînd o face plopul nuci*
Cînd o *crește mintă-n tindă,* — *Și răchita mere dulci;*
Busuiocu pînă-n grindă, — *Cînd o face plopul mere*
Și răchița ghișănele ... [96]

sau:

Atunci, mîndră, te-oi lua — *Frunza de pe măr popesc,*
Cînd tu că mi-i *număra* — *Iarba de pe un rît domnesc*
Frunza de pe nouă nuci, — *Și penele de pe cuc* ... [97]
Iarba de pe nouă lunci

Despre nevasta proastă se spune:

... I-o veni minte atunci,
Cînd o creşte în tei nuci
Şi alunele în plop
Şi piersicele prin soc
Şi n-o fi apă la scoc. [98]

Unele imagini desemnînd imposibilul mai apar şi în formulele iniţiale ale basmelor fantastice, dar, cum se va vedea, îmbibate de altă culoare, cu funcţia de a marca puntea dintre vis şi realitate, dintre fantastic şi cotidian, pentru a înlătura oarecum obstacolul dintre verosimil şi veridic.

Sarcasmul cedează glumei nevinovate cînd sentimentul erotic e puternic:

Spune, badeo, maică-ta
Să-şi închidă uliţa
Tot cu lin şi cu pelin,
C' amîndoi să nu vorbim,
Făr' în *toată ziua o dată,*
Duminica *ziua toată*
Şi-n zile de sărbători
Şi seara prin şezători [99].

Atare tip imagistic e tocmai opus celui precedent, imposibilitatea fiind de data aceasta simulată, apoi contrazisă prin enunţurile următoare.

5. Se arată mai specifică folclorului *imaginea binară contrastantă*. Aceasta e construită pe cele două aspecte opuse, situate la cele două extremităţi ale realităţii, desemnînd tocmai însuşirile contrare. Ea se vădeşte a fi de fapt sinteza poetică de grad maxim care poate fi extrasă din suma reprezentărilor despre lumea înconjurătoare. În acelaşi timp, ea pune la îndemîna creatorului popular o formulă comodă pentru a plasticiza realitatea în totalitatea ei. Dar economia de limbaj, contrar aşteptărilor, dă putinţa unui sondaj adînc, coborîrea în profunzime, cu viziunea sigură asupra globalului. În felul acesta, simplificarea se îngemănează cu profunzimea şi ea reprezintă unul din marile secrete ale poeziei folclorice de a evita superficialul şi de a cîştiga în soliditate. Se mai observă că atari imagini binare contrastante revin cu precădere în speciile scurte, proverbe şi ghicitori. Faptul e firesc dacă se ţine seama că scurtimea obligă implicit la folosirea celor mai condensate mijloace de exprimare poetică. Pentru aceste specii scurte, atare tip de imagine devine concomitent şi un procedeu compoziţional, întrucît proverbul sau ghicitoarea se reduce la enunţarea

celor două aspecte opuse. De asemenea, unele cîntece şi strigături sînt construite simetric prin comentarea celor două faţete contrare care în ultimă instanţă ar putea fi sintetizate într-o imagine poetică, aşa cum apare în ţesătura altor cîntece.

Lista aspectelor opozante este destul de lungă, dar şi aici creatorul popular a făcut o selecţie judicioasă, reţinînd pe cele mai frecvente în viaţa cotidiană şi mai încărcate de miez pentru a avea cît mai mare eficienţă în sugerarea poetică.

În linii mari, imaginea binară contrastantă îndeplineşte două rosturi semantice: pe de o parte de a sublinia opoziţia categoriei date de fapte, pe de alta de a denumi cît mai pe scurt totalitatea, pomenind doar aspectele ei extreme. Uneori, cele două funcţii se îmbină, iar mărirea jocului semantic adaogă un spor în strălucirea plastică a formulării poetice.

Tematic, domină antagonismul *bogat-sărac* care a servit de axă compoziţională unor cîntece menite să pună în lumină conflictele inevitabile. Întrucît aspectele compoziţionale depăşesc cadrul lucrării, vom aminti doar pe scurt cîteva din cele mai cunoscute, prezente de altfel în atîtea antologii şi manuale didactice. Doina *Bogatul şi săracul*, cunoscută încă din colecţia Alecsandri (care o aşază însă printre balade) nu e decît o succesiune de dialoguri dintre bogatul îngîmfat şi săracul mai generos şi cu o atitudine eroică. Un vechi cîntec schiţează, de asemenea opoziţia dintre voinicul „străin şi *sărac*" asemuit cu „măr dulce-n drum", neospătat de nimeni, şi voinicul „străin şi *bogat*", căruia toate uşile i se deschid [100]. Alt cîntec înfăţişează „cearta mare" dintre două fete, una săracă, cealaltă bogată, pînă la urmă biruind frumuseţea celei dintîi [101]. Iubirea dintre un „fecior de *gazdă mare*" şi „o fată de *sărac tare*" sfîrşeşte în chip tragic, cei doi fiind găsiţi înecaţi:

De mînuri ţîîndu-să
Şi-n gură ţucîndu-să [102].

Fata care are de ales între

Unu tînăr şi *sărac*
preferă pe cel dintîi:
Că mere ziua la fîn,
Sara vine tluierînd.

— Unu bătrîn şi *bogat*
Io îi pun cina să cine,
El mă cheamă şi pe mine ... [103]

sau:

Căci casa *avutului* — Dar casa *saracului*
Din afarî-i văruitî, — În afarî-i cu mînjalî,
În năuntru-i otrăgitî ... — Din năuntru-i cu ticnialî[104].

De asemenea, flăcăul preferă fata „de om sărac" pentru modestie și hărnicie, în opoziție cu cea „de om bogat" care

Te tăt mustră și te sacă — Că de-o pui la lucru greu,
Că nu-i iei cisme de capră... — Își leagă capu-n chindeu
Și zîce c-o doare rău [105].

Cel ce a lăcomit la avere se căiește și decide:

Să-mi iau una mai *săracă*, — Că zău asta de *bogat*
Să trăiesc cu ea să-mi placă, — Îmi dă blidu nespălat ...[106]

Contrastul hărniciei la cele două e schițat în strigătura:

Dragă mi-i mîndra *săracă*, — Dar *fata bogatului* ...
Căci cu mîna ei se-mbracă. — Căci iia din brîu în sus
Cusută-i pe cucuruz ... [107]

Antagonismul bogat-sărac e citat în forma abreviată la o imagine pentru a sugera efectele unui dezastru, ca în stîna prădată a lui Costea prin neglijența Dolfei care a „slujit" bine pe mosul și pe tatăl său:

... Pe ei i-ai *îmbogățit* — Pe mine m-ai *sărăcit*...[108]

Alteori, imaginea rezumă vicisitudinile vieții, ca în cîntecul „Haiducelul":

Nu mă duc de *sărăcie*, — Și mă duc de dușmănie...[109]
Nu mă duc de *bogăție*,

Sporadic apare și în ghicitori. Astfel, pîinea e încifrată în forma ce se încheie prin citarea antagonismului:

Chinuită și muncită, — Cine-o are, îi *bogat*,
Peste tot locul bortită; — Cine nu, îi om *sărac*.

iar în cea despre tren, înșiruirea celor doi termeni denumește întreaga colectivitate umană:

Pe drum drept și nălțat — După dînsul *sărăcii*,
Trece dracul înfocat; — *Sărăcii* și *bogății* [110].

În proverbe e întîlnit mai frecvent. Uneori, el ilustrează discrepanța dintre cele două clase sociale, asociindu-și alți termeni antagonici:

„Beteșugul *bogatului* e ca sănătatea *săracului*". „*Bogatul* greșește și *săracul* cere iertare". „Greu îi este *săracului* a trăi și *bogatului* a muri". „Mai curînd capeți de la un *sărac* o groșiță, decît de la un *bogat* un crețariu". „Mai curînd poate să meargă *bogatul* la vale decît *săracul* la deal". „Pînă vine cheful *bogatului* iese sufletul *săracului*" [111].

Cîteva proverbe doar comentează obiectiv antagonismul: „*Sărac* tare încă-i rău, *gazdă* mare încă-i greu". „*Săracul* ce se întrece cu *avutul*, e ca broasca ce se umflă ca boul". [112]

Unele iau hotărît partea săracului, înfierînd bogăția: „Mai bine *sărac* și curat decît *bogat* și cu păcat". „Decît *bogat* și bolnav, mai bine *sărac* și sănătos" [113].

Antagonismul *tînăr-bătrîn* constituie altă modalitate expresivă neașteptat de frecventă în creațiile folclorice. El servește mai întîi ca axă de simetrie compozițională în cîteva cîntece, unele cu o mică desfășurare epică. Într-un cîntec transilvănean, atestat încă în culegerea lui D. Cioflec de la jumătatea secolului trecut, se arată cele două ipostaze ale omului, cu consecințele lor erotice:

Păn-eram mai *tinerel* ...
Fetele, cînd mă vedeau,
Mie nume îmi puneau:
„Spate late de voinic,
Buze moi de copil mic"...

Și dac-am *îmbătrînit* ...
Fetele cînd mă vedeau,
Mie nume îmi puneau:
„Spate late-ncovoiate,
Buze moi dăbălăzate" [114].

Alte cîntece relevă nepotrivirea erotică dintre fată și bătrîn:

Fată mare, moș bătrîn
Cerea fetii măr din sîn.

Fugi d-acia, moș bătrîn ...
Îl păstrez unui copil.

Bătrînul își sprijină cererea pe neștiința copilului:

Copilu e copilos,
Lapădă măru pe jos.
Iar *bătrînu*, ca bătrînu,
Ia măru și-l bagă-n sîn ...

Nici *bătrînu* n-are dinți,
Nici *copilu* n-are minți ...[115]

Atare nepotrivire e zeflemisită sau compătimită:

Io *tînără* ca şi-o cruce — *Moşneagu de-abie se* duce ... [116]

Săracă *barbă căruntă* — *Barbă sură* pe *mărgele*,
Ce *copilă* mai sărută, — O, vai de zilele mele! [117]

Anomaliile citate sînt rarităţi, în genere fata preferă pe cel tînăr:

Place-mi mie paharul plin — Badea *tînăr*, nu *bătrîn* ... [118]

după cum flăcăul nu se lasă momit de bătrîne:

Decît pită şi slănină — Mai bine o coajă arsă
De la o *babă bătrînă*, — De la o *fată* frumoasă [119].

Opoziţia erotică dintre cele două stadii extreme este formulată răspicat în unele cîntece:

Cît mi-e omul *tinerel*, — Omu dacă-*mbătrîneşte* ...
Doru se ţine de el ... — Doru se călătoreşte [120].

Prăpastia dintre ele se arată ireductibilă şi mai ales ireversibilă:

... Ce-ai putut la *tinereţe* — *Tinereţea*-i fulg pe apă,
Nu mai poţi la *bătrîneţe*: — *Bătrîneţea-i* zid de piatră [121].

sau:

Tinereţe, haine scumpe — *Bătrîneţe*, haine rele,
Cumpăra-v-aş, n-am băncuţe; — Vinde-v-aş şi n-am putere [121a].

Doar excepţional se întîmplă minuni, ca în basmul fantastic sau balada „Moşneagul":

Că la *negre bătrîneţe* — Fiu dintr-însul dobîndea ... [122]
Ca la *dalbe tinereţe*,

În schimb, calul *bătrîn* se dovedeşte mai puternic, în stare să-şi ajute stăpînul într-o încercare grea:

... Căci cînd eram *tinerel*, — Dar acum la *bătrîneţe*,
Mi-era corpul subţirel, — Mi-este carnea ca vînjul
Carnea mi-era ca roua — Şi osul ca oţelul,
Şi osul ca măduva, — Şi dau drum ca fulgerul,
Mă duceam ca năluca. — Şi port bine voinicul! [123]

Contrastul *tînăr-bătrîn* e utilizat pentru a încifra porumbul în ghicitoarea:

Tinerel cu mustăţi albe — *Bătrînel* cu mustăţi negre [124].

Proverbele subliniază în genere continuitatea, legătura strînsă dintre cele două extremităţi ale vîrstei: „Ce-ai învăţat la *tinereţe*, aceea vei şti la *bătrîneţe*": „Cine învaţă la *tinereţe*, se odihneşte la *bătrîneţe*". „Laptele *tinerilor* e vinul *bătrînilor*". „Seamănă la *tinereţe*, ca să ai ce culege la *bătrîneţe*" [125]. Nu lipsesc nici aspectele negative: „*Copil* mincinos, *bătrîn* tîlhăros" [126], iar uneori se scot la iveală deficienţe în amîndouă taberele: „*Bătrînii* ajung în mintea *copiilor*", dar „Vinul e toiagul *bătrîneţelor* şi nebunia *tinereţelor*" [127].

Cele două categorii apar şi contopite pentru a denumi întreaga colectivitate, ca în balada haiducească *Cernea*, unde exploatatorul „grecotei" este acuzat:

Şi la tine cînd slujeam, Pe *tînăr* şi pe *bătrîn*
Munciai pe bietul creştin, Să-i scoţi banii din chimir ... [128]

Contrastul *flăcău-bărbat* şi *fată-nevastă* apare de asemeni frecvent în creaţiile populare, unele cîntece comentînd deosebirea, nu fără adumbriri ale părerii de rău:

Cît eram la taica *june* Dar dacă mă *însurai*,
Ştiam floarea cum se pune; Cu picioru mi-o călcai ...

sau:

Cînd eram *copil băiat*, Iar dacă mă *însurai*,
Purtam calu nenvăţat Dedei calu pe mălai
Şi chimiru ferecat. Şi chimiru pe tărîţe,
Să fac mîndrii chisăliţă ... [129]

În cîntecul ritual de la bărbieritul ginerelui din sudul ţării se insistă mai pe larg asupra acestei opoziţii:

... Bine mai trăiam şi eu Dar de cînd mă însurai,
Cînd eram tînăr flăcău ... Grija casei că-mi luai ...
Încălicam calul meu Trăiesc viaţă cu amar:
Şi mergeam unde vream eu ... Numai una mă-ndulceşte,
Că nevasta mă-ndrăgeşte [130].

În chip similar e descrisă disproporția în cîntecele de mireasă:

... Cînd eram la maica *fată*,
Mîncam turta coaptă-n vatră
Și rasă pe răzătoare,
Mi-era fața ca ș-o floare.

Dar de cînd m-am *măritat*,
Grija casei m-o luat ...
Mănînc pîne și beu vin,
La inimă pun venin [131].

Cîteodată, asocierea *fată-nevastă* e menită să formuleze pe scurt cupiditatea erotică a flăcăului în dimensiunile ei hiperbolizate:

... Moarte-mi fac *nevestele* — Dar mă-nvie *fetele* [132].

Alteori, îmbinarea celor doi termeni opuși slujește la desemnarea unei stări anormale, ca în proverbul „Nici în rînd cu *fetele*, nice cu *nevestele*" [133].

Cîntecele erotice mai exploatează contrastul dintre *soț-ibovnic*, respectiv *soție-ibovnică*. Diferența începe de la tratamentul culinar:

Ce dai *bărbatului* cină? La *ibomnicel* găină ...
Făsui verde din grădină,

mărturisită apoi fățiș în schițarea portretelor antagonice:

Neica-mi este ca o floare, *Eu* boboc, *neica* boboc,
Bărbatu ca o mucoare; Și *bărbatu* un fofoloc ... [134]

Bărbatul se arată mai șovăitor în preferințe. Uneori, el se lasă în parte influențat:

Mă pîrăște inima Să-mi urăsc *nevestica*,
Și mă-nvață vecina, Să-ndrăgesc *ibovnica* ...

dar alteori se reculege și își calcă pe inimă:

Bine e cu *ibomnică*, Cu nevasta altuia,
Mai bine cu *nevăstică* ... Numai frică și belea ... [135]

Printre imaginile construite din atribute opozante mai apropiate acestei grupe tematice ocupă locul întîi prin deasa întrebuințare *urît-frumos*, cu variantele *urît-drag*,

frumos-ticălos etc. Cîntecele populare proslăvesc frumosul și își exprimă fără ocol aversiunea pentru urît:

... De-i iubi unul *frumos*
Să ai parte și folos ...

De-i iubi unul *urît*
Să-l bagi de noapte-n pămînt ... [136]

... Tot cu ochii-n uș-am stat,
Să vie cine mi-i *drag*

Ș-o vent cine mi-i *urît* ...
Fugi, *urîte*, de-acolea ... [137]

Opoziția apare cel mai adesea ireductibilă:

Dă-mă, Doamni, dupî *drag*
Cî șî-n pămînt ni-a ci drag;

Da di mi-i da dupî *urît*
Șî-n pămînt ni-a ci strîmb [138].

sau:

De cine mi-i dor și *drag*
Nu-mi face tină la prag;

Dar de cine mi-i *urît*
Face-mi tină pînă-n gît [139].

Fata frumoasă declară fără ocol:

Om *urît* să-mi deie pace

— Cel *frumos* să vie-ncoace ... [140]

Ea preferă moartea în locul urîtului:

Maică, *urîtu* mă cere ...
Să știu, maică, că m-ai da,
Mai bine m-aș spînzura ...
Într-o margine de tîrg,

Să se mire tot tîrgu,
Ce plătește *urîtu*;
Să se mire și țara,
Ce plătește *dragostea* [141].

Opoziția se răsfrînge în calamitățile ce se înscriu în peisajul înconjurător:

Unde șade *dragostea*
Înverzăște pajiștea;

Unde șade *urîtul*,
Înnegrește pămîntul [142].

Unde joacă omu *hîd*,
Piere iarba di pă rît;

Unde joacă om *frumos*,
Crește iarba-n loc pietros [143].

Urîtul e înfățișat drept o boală incurabilă, în opoziție cu *dragostea*:

Că *urîtu*-i boală grea,
Un' se pune, nu se ia;

Dragostea-i boală ușoară,
Un' se pune-o dată sboară [144].

Unele cîntece asociază *urîtul-frumosul* cu alte atribute din aceeași gamă. Astfel, fata e peţită de doi:

Unu *frumos* și *sărac* — Unu *urît* și *bogat* ... [145]

Di cini ni-i *dor* și *săti*, Da di cini ni-i *urît*
Diparti cu casa-ni șădi ... Ș-asarî l-am vădzut
Cu suman *negru* cernit ...[146]

Frumosul în genere e părtinit, atît în relaţiile erotice:

Gura mîndrii îi făcută Cine-i *frumos*, o sărută,
Din rozioare și din turtă, Cine-i *urît*, stă și se uită [147].

cît și în cele sociale, în cadrul satului, de pildă la moară:

... Bine-i de omul *frumos*: Săracul omul *urît*,
Cum ajunge, toarnă-n coș! Nici la moară n-are rînd [148].

sau în afara lui, la recrutare:

Pă *frumos* neamțu nu-l lasă — Pă cel *hîd* îl ţîpă-acasă ... [149]

Cu privire la geneza celor două stări opuse, cîntecele scot în lumină zestrea sufletească a partenerilor care se traduce prin nevoia de a comunica, printr-o locvacitate incitantă:

Dragostea din ce-i făcută? *Urîtul* din ce-i făcut?
Din omul cu vorbă multă ... Din omul care-i tăcut ... [150]

Cîteodată, cele două atribute sînt înșiruite pentru a denumi totalitatea:

... Ginu-i bun și oca-i nicî, Ginu-i rău și oca-i mari,
Crîșmărița-i frumușicî, Crîșmărița-i *slutî* tari,
Beu voinicii di sî strîcî: Beu voinicii di-a calari [151].

Nu lipsesc nici aceia care rămîn indiferenţi:

... De-a fost omu mai *urît*, De-a fost omu mai *frumos*,
Nici p-ala nu l-am lăsat; L-am sărutat mîngîios ...[152]

dar un proverb invită la prudenţă: „Ia-ţi nevastă de casă, nici *urîtă*, nici *frumoasă* ..." [153]

Din perspectiva trecutului, despărţirea devine sinonimă cu urît:

... Pănă-mi erai mîndră *dragă*, De cînd, mîndră, ne-am *urît*,
Mai veneam și fără treabă; Nici cu treabă n-am venit [154].

În aceeași categorie semantică se înscriu opozițiile *iubit-părăsit, a mea-a altuia:*

... De ai gînd să ne *iubim,*
Hai la crîșmă să bem vin,
De ai gînd să ne *lăsăm*
Dă mîna să ne iertăm ...[155]

Consecințele se întrevăd în dispoziția sufletească:

... Că pe min cin' m-o *iubit,*
Cu drag în lume-o trăit.
Și pe min' cin' m-o *lăsat,*
Trăiește tot supărat ... [156]

sau în aspectele exterioare:

Cît ți-am fost, bădiță, *dragă,*
Ți-era casa văruită ...
De cînd, bade, m-ai *urît,*
Casa ta îi grajd de cai ... [157]

Uneori, opoziția erotică e determinată de preferințe onomastice inexplicabile: în fapt, aceasta e doar un pretext și cîntecele exploatează ilaritatea rezultată din atari autoironizări. Că preferința pentru unele nume e doar un pretext, rezultă și din constatarea că ele variază, cel mai adesea impuse de necesitățile rimei. Astfel, în Oltenia întîlnim opoziția *Niculae-Dumitru:*

De m-ar chema *Niculae*
Fetele s-or ține zgaie
Și nevestele purcoaie;
Dar mă cheamă *Dumitru,*
Fug fetele cu pămîntu
Și nevestele cu totu ... [158]

pe cînd în Transilvania întîlnim *Nicodim-Marcu* sau *Vasile-Ion:*

De m-ar chema *Nicodin,*
M-ar băga fetele-n sîn;
Dar pe mini mă cheamă *Marcu,*
Fug fetele ca de dracu [159].
Pentru badea *Vasilica*
Nu-mi face mama nimica,
Dar pentru badea *Ion*
Mă bate maica prin somn [160].

Opoziția *negru-alb* ocupă un loc central în creația folclorică, cu mai multe funcții semantice. Uneori, acest contrast este pus în slujba descrierii frumosului, subliniind armonia contrastului care se desprinde cînd asocierea celor două atribute e nimerită. Văduva frumoasă din colindul muntenesc se distinge prin:

Albă la peliță — *Neagră* la cosiță ... [161]

Cele două atribute disting și pe badea:

Că-i la față *albineț* — Și la păr *negru* și creț ... [162]

Dar în zugrăvirea frumosului mai adesea e exploatat contrastul dintre ochi și veșminte:

Lelea *albă*, la ochi *neagră* — Culca-m-aș cu tini-n iarbă ... [163]

sau dintre unele părți ale acestora:

... Rochii *niagrî*, fuști *albî* — S-o trîntiascî badia-n nalbî ... [164]

Am drăguț un domnișor ... — La grumaz năframă
Pe el e cămeșa *albă*, — *neagră* ... [165]

Valențele erotice ale celor două atribute se găsesc și ele la antipozi. În genere, *albul* e asociat cu frumosul, uneori înlocuindu-l ca sinonim: „Ce e *alb*, e tot frumos, iar ce e *negru* și mînjit, e urît ... Urîtul: tot ce e *întunecos*, precum un țigan *negru* cu buzele mari ..." [166] Cînd fata e pețită de doi flăcăi din cele două categorii, preferința e de partea celui *alb*:

... Maică, doi voinici mă cer, — După *negru* mere dracu ...
Unu-i *negru*, unu-i *bălu* ... — După *bălu* io m-oi duce ... [167]

Cu toate acestea, se vede și preferința opusă:

Badea *alb* ca laptele, — Badea *negru* ca tina,
Eu mă-ntorc cu spatele; — Eu mă-ntorc cu inima [168].

Ca atare, *negru* poate denota vioiciune, sete de viață, cum se arată la drăguțele unuia:

... Una-i *albă*, ca de domn — Da io-s *neagră*, roșcobană
Și se-mpiedică de somn ... — Și la drum ca și-o cătană ... [169]

Cele două culori se arată încărcate și cu alte semnificații. Ele pot denota astfel în chip succint opoziția dintre sat-oraș, materializată în aspectul fetelor:

Fetele de la oraș — Fetele di pă la sate
Pot fi *albe* pă obraz, — Îs tăt *negre* și uscate,
Că-s aproape de boldaș; — Că boldașu-i mai departe [170].

Ele mai înscriu și opoziția dintre traiul de acasă și cel din străini, simbolizată în culoarea cămășii și a feței:

Pîn eram la maica fată ...
Toți bine că mă-ntreba ...
Că i-i *rumenă* fața
Și i-i *albă* chimeșa.

Dar dacă mă măritai ...
Toți bine că mă-ntreba ...
Că i-i *galbină* fața
Și i-i *neagră* chimeșa [171].

Cele două culori opuse ale cămășii mai pot însemna hărnicie, sete de viață:

... Cînd îmi ies cu iia *dalbă*,
Zicu-mi că mi-i lumea dragă

Și cînd ies cu iia *neagră*,
Zicu-mi că-s femeie slabă [172].

Scrisul în *alb*, prin neobișnuitul lui, trădează ceva ales, care poate izvorî numai de sub pana iubitului, în opoziție cu cel banal:

... Și nu-mi scrie cu *cărbune*
Că de-acela-i mult în lume,

Ci mi-o scrie cu *argint*,
Să știu că-i de la iubit [173].

Cele două culori desemnează în chip curent lumea livrescului și a scrisului în genere:

... Carte *albă* ca masa,

Slovă *neagră* ca palma ... [174]

așa cum e descrisă cartea și în ghicitoarea foarte răspîndită în toată Europa: „Cîmpul *alb*, oile *negre* — Cine le paște, le cunoaște" [175].

Ele mai pot fi și semn de doliu atunci cînd sînt dispuse într-un anumit fel. Astfel, mama îndurerată după ciobanul omorît se arată pe cîmp:

Albă la cosiță — *Neagră* la străiță ... [176]

Dar uneori chiar îmbinate pot indica moartea celui iubit, ca în balada despre logodnicii nefericiți:

Na năframa mea,
Cînd tu mi-i vedea-o
Jumătate *albă*,

Jumătate *neagră*,
Să știi c-am murit ! [177]

Cele două culori devin insemne de prim rang în descripția sintetică a unor ființe sau obiecte din ghicitori. Astfel, țarca e, între altele, „*albă*, și nu-i doamnă; și-i *neagră*, și nu-i țigancă" [178], iar pisica e „*albă*, *neagră*, pestricioară ..."

Dintre plante, hreanul e incifrat după aspect și geneză: „Tata *albul*, gaura *neagră*" [179], precum și porumbul (cucuruzul), citat mai sus. Apoi, prin aspectul lor opozant, ziua și noaptea sînt încifrate prin cele două culori corespunzătoare, fie ca „două surori ... una *albă*, luminată și alta *neagră*-ntunecată", sau fete „una *albă* și alta *neagră* ...", care nu se întîlnesc niciodată, fie ca două găini (puice), „una *neagră* și una *albă*, cea *neagră* strînge, iar cea *albă* împrăștie" [180].

În chip similar, mitologia populară distinge cele două tărîmuri, lumea pămînteană și cea subpămînteană, numind-o pe cea dintîi lumea *albă*, prin asociere cu luminozitatea zilei, iar pe cealaltă lumea *neagră*, fiind asemuită cu noaptea întunecoasă. În proverbe, cele două culori denumesc în chip plastic cele două categorii opuse ale fenomenelor: *„Albă, neagră*, asta e cum se vede"; „Bani *albi* pentru zile *negre*" [181], fie opoziția dintre înlănțuirea lor firească: „Pămîntul *negru* face pita *albă*" [182], cum se arată și în colinda despre cele mai bune animale, unde boul e preamărit pentru că „răstoarnă brazdă *neagră* — Și răsare piine *dalbă*" [183].

Contrastul *vechi-nou* se îmbină semantic cu *uscat-verde* și *ofilit-rumen*. În cîntecele erotice, *vechi-nou* poate plasticiza continuitatea dintre sentimentul din trecut și cel de azi:

... Eu am două dorurele ... Cel *vechi* mă pustiește,
Unu *vechi* de demult, Cel *nou* inima-mi gătește [184].
Unu *nou* de-amu făcut:

De asemenea, cînd inima e comparată cu sîrma cea mai subțire:

... Ca sîrma din boltă *nouă*, Ca sîrma din boltă *veche*,
Tragi de ea, se rupe-n două; Tragi de ea, se rupe-n zece ... [185]

sau cînd alternativa e doar prilej de a zugrăvi tristețea, ca în cel despre drăguța ce se spală:

Cu sopon din boltă *nouă* Cu sopon din boltă *veche*
Cu inima ruptă-n două; Cu inima ruptă-n șepte [186].

În cîntecele satirice, opoziția e doar prilej de a mări efectul ilariant, ca în cel despre morar:

Morăraș cu moară *nouă*, Morăraș cu moară *veche*,
Macină-ne numai nouă; Macină numa la fete [187].

sau ca în cel despre surd:

Cînd e lună *veche*
N-aude d-o ureche;

Cînd e lună *nouă*
N-aude d-amîndouă [188].

Proverbele folosesc antinomia *vechi-nou* pentru a indica fie efectele trecerii cu ierarhia valorică opusă („Pînă-i sita *nouă*, o ține în cui, iar dacă se *învechește*, mai dau cu ea și pe sub pat"), fie continuitatea ascunsă dintre cauză și efect: „Păcatul *vechi* aduce rușine *nouă*" [189].

Opoziția *verde-uscat* poate materializa contrastul dintre tinerețe și bătrînețe:

Codrule, cînd te-am trecut,
Fost-ai *verde* și-nfrunzit,
Io tînăr și năcăjit.

Cînd napoi m-am înturnat,
Fost-ai veșted și *uscat*,
Io bătrîn și supărat ... [190]

Cele două aspecte capătă și valențe erotice: dacă planta e verde, dragostea dăinuiește:

... De-o răsări saschiu *verde*,
Să nu mai tragi, mîndro, nădejde;

De-o răsări *măciucat*,
Să știi că m-am însurat [191].

sau:

Hai, mîndră, la cununie
Pînă-i *verde* frunza-n vie;

Dacă frunza s-a *usca*,
Mi-i chema și io n-oi vrea [192].

Uscatul poate deveni sinonim cu loc dezolant, pustiu, ostil vieții, în opoziție cu cel acoperit de verdeață:

Cine la amor nu crede,
N-ar mai călca iarbă *verde*

Ș-ar călca pămînt *uscat*,
Să știu că l-am blestemat ... [193]

În ghicitori, opoziția e exploatată pentru a descrie via cu strugurii: „Tată *uscat*, mamă *verde* ..." [194], în timp ce în proverbul „Pe lîngă lemne *uscate* ard și cele *verzi*" [195], ilustrează compromisurile inevitabile, cel mai adesea admise tacit.

Opoziția *rumen-ofilit* redă în primul rînd gradul de prosperitate, stabilind implicit diferența de semnalat. Fata la părinți are totdeauna „rumenă fața", dar măritată „galbină fața", cum specifica un cîntec citat mai sus, unde cele două

atribute sînt îmbinate cu *alb*, respectiv *negru*. Antiteza e folosită de mîndra rivală:

Mîndra naltă ca săcara
Și *galbină* ca și ceara,
Da io-s mică ca grîu
Și *roșie* ca vinu [196].

Cele două culori mai pot fi semn de viață sau moarte. Astfel, cel înstrăinat cere mamei să-i spele cămașa, apoi:

Di-i vidè cî *rumînești*,
Maicî, sî-ni mai tragi nădejdi;
Di-i vidè cî-*ngălbinești*,
Sî nu-ni mai tragi nădejdi ... [197]

Contrastul *mare-mic* are de asemeni o frecvență ridicată. El indică în genere diferențele dintre feluritele aspecte, dar apare cîteodată și ca o formulă a totalității. O seamă de cîntece relevă diferența dintre copilărie și maturitate. Bunele deprinderi se pot cîștiga numai în cea dintîi:

Copila, cît e de *mică*,
Bate-o și-o pune la furcă;
Că dacă a crește *mare*,
Nimănui nu-i dă ascultare [198].

Alteori, e schițată antiteza dintre copilăria fără griji și maturitate:

Cîn' eram mai *tinerel* ...
Uni mă culcam, dormiam,
Da di cîn am crescut *mare*,
Trupu mieu hodină n-are [199].

În lirica erotică, opoziția e citată pentru a sublinia nehotărîrea celui ce iubește:

... Aș iubi pe cea mai *mare*,
Cea mai *mică*-mi place tare;
Aș iubi pe cea mai *mică*,
Cea mai *mare*-i mai voinică ... [200]

Nehotărîrea se poate vedea și în cealaltă tabără:

... Aș iubi pe cel mai mic,
Voia la cel *mare*-o stric;
Aș iubi pe cel mai *mare*,
Ochi dragi ca cel *mic* nu are [201].

Alteori, antiteza se referă la mulțimea îndrăgostiților, în opoziție cu dimensiunile satului:

Cîtu-i Toracu de *mare*,
Nici o fată drăguț n-are.
Pustinișu-i sat *micuț*,
Toată fata-i cu drăguț [202].

Cîntecele satirice speculează opoziția pe felurite planuri. Cele cu tematică erotică pun în lumină disproporțiile:

... De ce nu-ți prinzi ibomnică,
Ori ți-e mahalaua *mică?*

Ba mi-e mahalaua *mare,*
Dar unde-i cîte-o putoare ... [203]

sau:

Bădiță cu peană *mare*
Nici un stog la șură n-are;

Da badea cu peana *mică*
Stogu șura i-o ridică [204].

Cîteodată, alternativa *mare-mic* e un simplu joc retoric, folosit de creatorul popular pentru a sublinia un aspect:

... Chischineu cu roate *mari*
Ca ciucurii la jăndari,

Chischineu cu roate *mici*
Ca ciucurii la voinici [205].

Vini ordinu cial *nic*
Și ti scoalî din așternut,

Vini ordinu cial *mari*
Și ti iè di la mîncari ... [206]

De asemenea, în unele plugușoare:

Lunca *mare,* vînat n-are

— Lunca *mică,* frunza pică ...

Și fă seceri *mari*
Pentru secerători tari;

Și fă seceri *mici*
Pentru copilași voinici...[207]

Disproporțiile sînt semnalate și pe alte planuri. Pericolul înecării este sugerat succint prin:

Apa-i *mari,* luntra-i *micâ*

— Și ti-i înniaca-ntr-o clipâ!

după cum eficiența blestemului e proporționată în același chip:

... Sâ-l ușuși viniria,
Viniria djin postu *mari,*
C-așeie uscâ mai tari;

Viniria djin postu *mnic,*
C-așeie usc-un voinic [208].

De asemenea, gospodarul dintr-un plugușor:

A făcut pi strada *mică,*
N-o găsit ninica.

O făcut pe strada *mari,*
O găsit mărfuri de vînzari [209].

Poate cel mai sugestiv contrast e speculat de ghicitoarea despre cap: „Ce-i *mic* la vedere, dar *mare* la-ncăpere?" [210]

Proverbele citează disproporția, cel mai adesea, pentru a ilustra opoziția dintre cauză și efect: „Acul e *mic*, dar *mari* haine coasă"; „Buturuga *mică* răstoarnă carul *mare*"; „Cu rîma *mică* prinzi peștele *mare*"; „Mănia *mare mic* prînz face"; „*Mic* la stat, *mare* la sfat"; „Scînteia *mică* face flacăra *mare*" [211]. Altele consemnează rodul unei experiențe amare: „Peștii cei *mari* mîncă pe cei *mici*", „Broasca *mică* cască gura *mare*" și enunță norme de conduită: „Decît slugă *mare*, mai bine domn *mic*" [212]; „Omul cu capul *mare* își face prînzul *mic*" [213].

Această opoziție se mai află transpusă pe dimensiunile verticale *înalt-mic (scund)*, dar cu precădere în domeniul erotic și cel mai adesea cu efecte ilariante:

Dragă mi-e lelița *naltă* — Iar cealaltă *scurticea*
Că-mi dă gura peste — Se-ntindea și n-ajungea [214].
poartă;

Totuși statura înaltă e privită admirativ de mîndra mai scundă:

Dragu mi-i bădițu-*nnalt* — Și în brațe te ridică [215].
Că să pleacă, de ești *mică*,

Pe plan orizontal îi corespunde contrastul *scurt-lung*. În cîntecele erotice, el e menit să sugereze puterea sentimentului care denaturează dimensiunile:

De-aici pînă la badea — De la badea îndărăt
Scurtă mi-a părut calea, — Mi-a părut *lungă* de tăt [216].

Mai adesea, contrastul are funcție satirică misogină. Mama întemnițatului din baladă e apostrofată de fiu pentru că n-a priceput alegoria spînzurătorii:

Poale *lungi* și minte *scurtă*, — Femeie nepricepută ... [217]

dar mai frecventă e opoziția dintre păr și minte, atît în proverbe („Păr *lung* și minte *scurtă*" [218]), cît și în cîntece, chiar în gura unei femei:

... Nu ca mine, o prostucă, — Păru *lung* și minte *scurtă* ... [219]

Cîntecele haiducești laudă calul cu o conformație specială:

... *Scurt* în gît și *lung* în trup, Cum e bun de zurbalîc ...[220]

Puținele ghicitori utilizează contrastul dimensiunilor pentru a încifra foarfecele („Două *lungi* alăturate, două *scurte*-ncîrligate" [221]) sau o entitate pentru care cu greu s-ar fi putut găsi o definiție paradoxală mai izbutită: „De ce o *lungești*, de ce mai *scurtă* o faci": viața! [222]

Opoziția *larg-strîmt* obvine mai rar, cu tematică erotică pentru a plasticiza intensitatea dorului. Mîndra își dorește astfel o rochie „... *largă*-n poale — *Strîmtă* pe la țîțișoare" în care să-i încapă și badea [223]. Alteori, alternativa e doar un prilej de a-și mărturisi afecțiunea nestăvilită:

Badea nalt, curaua *lată*, Voinicia lui mă gată; Badea nalt curaua-*ngustă*, Voinicia lui mă uscă [224].

Proverbul o citează pentru a sublinia inversarea rolurilor: „Acum e la *largul* meu și la *strîmtul* lui" [225].

Antinomia *gros-subțire* apare sporadic pentru a marca diferențe de ton muzical cu consecințe erotice corespunzătoare. Din cele două păsări:

Una cîntă-n glas mai *gros* Pentru traiu nost frumos; Una cîntă-n glas *subțire* Pentru-a noastră despărțire [226].

În chip similar, lăutarul e îndemnat de cel îndrăgostit:

... Ia mai zîi pe coarda *groasă*, Că mi-e mîndra bătăioasă ... Ia mai zîi și p-a *subțire*, Doar de mi-oi veni în fire ... [227]

Dulce-amar caracterizează atît unele obiecte, cît și unele activități spirituale. Aspectul ambiguu e speculat în cîteva ghicitori despre nucă („*Amar* ca fierea, *dulce* ca mierea" [228]) caracterizată ca atare și în restul Europei [229]. Cîntecele erotice transpun atare contrast violent asupra sentimentului erotic:

... Așâ-i di *dulci* ca nieria Și-i *amar* ca ceria [230].

Uneori, el e extins asupra întregii vieți, în opoziție cu începutul:

... *Dulce*-i miere-n cununie, Da *amară*-i pe vecie [231].

Inconstanța soldatului îndrăgostit e înscrisă în aceleași jaloane:

Dar cătana-i poamă *dulce*, Și cătana-i poamă-*amară*,
Îi dai gură și se duce. Îi dai gură și se cară.

întocmai ca și traiul militar:

Pita neamțului hei bună, Că-i *dulce* la frămîntat
Cîți o mîncă, toți suspină, Și *amară* la mîncat ... [232]

Cîntecele erotice mai comentează izvoarele *dulci* și *amare* [233], iar în descîntece se insistă asupra antitezei sub care intervine ființa numenală: „O luat în mîna dreaptă pahar *dulce*, în mîna stîngă pahar *amar*"... [234] Ipostazele contrare ale vorbirii sînt de asemenea plasticizate prin această reducție poetică, atît în cîteva ghicitori („Ce-i mai *dulce* și totodat' mai *amar* pe lume?" [235]), cît și în proverbul similar: „Limba e și *dulce* și *amară*" [236], pe cînd un altul comentează strînsa dependență: „Cine n-a gustat *amarul*, nu știe ce e *zăharul*" [237].

În aceeași familie tematică se înscrie opoziția *rîde-plînge* (sau *cîntă-plînge*), prezentă în aproape toate speciile folclorice. De obicei, protagoniștii sînt opuși, fata fiind cea care plînge (sau suspină) în urma flăcăului:

Feciorul trece *cîntînd* — Fata-n urmă *suspinînd* ... [238]

Efectele sărăciei maxime sînt transpuse în chip similar în proverbul „Bărbatul *zice*-n fluier, muierea *plînge* de foame" [239].

În cîntecele transilvănene de militărie, cele două ipostaze sînt puse pe seama căpitanului și a soldaților:

... Cătanele merg *plîngînd*, Căpitanul *fluierînd* ... [240]

pe cînd într-un cîntec moldovenesc, dispoziția contrară se vede la murg și la mîndră:

... Murgul paște și *nechează*, Puica *plînge* și oftează... [241]

În cîteva balade, opoziția apare la erou și la auxiliarii sau victimele lui. Astfel, Codreanu după spolierea mocanului și a baciului:

Se ducea Codrean *rîzînd*, Pornea Codrean *șuierînd*,
Rămînea mocan *plîngînd* ... Rămînea baciul *plîngînd* [242]

Asemenea Antofiță a lui Vioară cînd pleacă la pescuit pe Vidrosul cu dimensiuni fantastice:

Mergeau caii-m*buiestrînd*, Năvodarii tot *oftînd* ... [243]
Antofiță tot *cîntînd*,

Cîteodată, cele două atitudini opuse apar la același protagonist, cum o surprinde calul năzdrăvan la Nicola Nicolcea:

Eu te-adăst să vii *cîntînd* Nici nu mai mănînci
Și te văz venind *plîngînd*, Și nici nu mai *rîzi?* [244]

Aspectul se lasă surprins și în lirica erotică, unde fata constată, cu obidă, dar și cu satisfacție:

Ochii-mi *plîng* și inima, Ochii-mi *rîd*, inima-mi
Gura *rîde*, cățaua, *plînge* ... [245]

Contrastul mai apare localizat la două surori în colinda despre fetele măritate la răsărit și apus:

Una *plînge*, una *rîde:* Cea ce *plînge*, pielea
Cea ce *rîde*, flori împlîntă, frînge ... [246]

La o potențare maximă a temei, acțiunea e transpusă în plan cosmic pentru a sugera superlativul durerii:

... Răsar sara două steli: Una *plîngi*, focu l-*aprindi:*
Una *rîdi*, focu-l *stîngi*, Aceli-s dureri di la mini [247].

Proverbele despre acest antagonism zugrăvesc fie consecințe erotice grave („Acum *plînge* în cămară *rîsul* ei de astă vară"), fie aspectele umane predestinate la excrescențe contradictorii („Nu-i *nuntă* fără *plîns*, nici *comîndare* fără *rîs*"), subliniind îmbinarea lor atît de organică („*Rîsul* aduce *plînsul*"; „Vreme e a *rîde*, vreme e a *plînge*") [248].

Relații contrastante se lasă surprinse și în asocierea *dor-jale*, după felul cum apare într-o seamă de cîntece lirice:

Cine-a zis dorului *dor*,
A grăit cuvînt ușor,

Cine-a zis leliței lele,
A grăit cuvînt de *jele*[249].

Rechemarea unuia de către celălalt pare a se datora atracției contrariilor: *dorul* e definit ca o atitudine activă care pune sufletul într-o stare de tensiune pînă la limita maximă, pe cînd *jalea* denumește consecința de după această tensiune maximă, cînd coardele s-au rupt și sufletul rămîne într-o stare pur pasivă, pradă dezolării:

... De te-ar bate Dumnezeu,
Ca pe mine *dorul* tău;
De te-ar bate Precesta,
Ca pe mine *jalea* ta!

Duce-m-aș ca luna-n nor,
Nu mă pot de-al badii *dor*;
Duce-m-aș ca luna-n stele,
Nu mă pot de-a badii *jele*[250].

Atributele *rău-bine*, rezultat al unui proces de abstractizare, capătă prin aceasta o sferă mai largă, de aci și frecvența ridicată în creațiile folclorice. Ele indică de obicei o alternativă:

... De mi-o ședea, maică, *bine*,
Să le las pe lîngă mine;

De mi-o ședea, maică, *rău*,
Să le las la Dumnezeu ...[251]

iar în cîntecele de joc:

A fată de joacă *rău*,
De ce n-o ia Dumnezeu;

A fată de joacă *bine*,
De ce nu mă ia pe mine ...[252]

În relațiile erotice:

... Di-am trăit amîndoi *ghini*,
Oftiadzî și păntru mini;

Di-am trăit amîndoi *rău*,
Lasî-mă sî oftedz și ieu.[253]

sau:

... Dac-a avè minte *bună*,
Oi iubi-ntr-on an și-o lună;

Dac-a avè minte *rè*,
Iubească-o cine-a vrè...[254]

Opoziția e pusă pe seama înstrăinării:

Tu, mîndruță-i face *bine*,
Că mai sînt voinici ca mine,

Da io mîndră-oi face *rău*,
Că mă duc din satu meu ...[255]

Mai adesea, ca denumește calitatea acțiunilor umane:

Apuca-m-aș să tac *rele*,
Frică mi-i c-oi pica-n ele,

Apuca-m-aș să fac *bune*,
Frică mi-i c-oi muri mîne ...[256]

sau:

Cui îi umblă plugu *bine*,
Poate bea și-i mai rămîne;

Cui îi umblă plugu *rău*,
Zice că vinarsu-i rău. [257]

Cîteodată, opoziția e folosită doar pentru a sublinia una din alternative:

... Eu i-aș spune că mi-i *bine*,
Binele fuge de mine,

Eu i-aș spune că mi-i *rău*,
Dar rău l-am căutat eu. [258]

Ea se vădește a fi un joc stilistic care oferă posibilitatea de a se enumera aspecte diferite ale temei poetice:

... Cînd îi gîndi că ți-i *bine*,
Șepte doftori lîngă tine;

Cînd îi gîndi că ți-i *rău*,
Șepte popi la capul tău ... [259]

sau:

... Eu le mut, mîndruță, *rău*,
Că le mut cu doru tău;

Și le mut, mîndruță, *bine*,
Că le mut cu dor de tine. [260]

În atari cazuri, opoziția *rău-bine* se asociază cu alte elemente care alunecă în stadii contrastante după asocieri populare străvechi:

Bună mi-e vremea,
Rea mi-e inima;

Bună mi-e firea,
Proastă-mi fu mintea! [261]

Proverbele folosesc frecvent opoziția *bine-rău* pentru a ilustra aspectele contradictorii ale acțiunilor omenești: „Fă *bine*, așteaptă *rău*" [262]; „Astăzi *rău*, mîine mai *bine*, pînă voi putea ca tine"; „*Bine* de una și *rău* de zece"; „*Binele* de *rău* te scapă — De l-ai arunca și-n apă"; „*Bun* de gură, *rău* de lucru"; „Calul *bun* și omul *rău* ori orbește, ori schiopează"; „Cine face *bine*, bine găsește, cine face *rău*, rău-l însoțește"; „Cine se dedă cu *răul*, la *bine* nu se gîndește"; „Din tot *răul* iesă și ceva *bun*"; „Două femei *rele* nu fac cît una *bună*"; „E mai ușor a face *rău*, ca *bine*; a strica, ca a drege"; „Fie pînea cît de *rea*, tot mai *bine*-n țara mea"; „Mulțumim lui Dumnezeu și de *bine* și de *rău*"; „Numai un pic nu-i *bine* și iară-i *rău*"; „Paza *bună* trece primejdia *rea*"; „Trag la *rău* ca altu-n *bine*"; „Un *bun* c-un *rău*, așa a lăsat Dumnezeu" etc. [263]

Aidoma altor atribute contrare, succesiunea *bun-rău* servește și ca formulă pentru a denumi totalitatea:

... Sî triacă și *bun* și *rău*, Sî vadă di halu nieu. [264]

Antagonismul *greu-ușor*, prin caracterul lui abstract, are de asemenea o sferă largă, deși ecoul folcloric pare mai redus. Astfel, în vechiul cîntec de dor se arată:

Drumu-i *greu*, murgu-i *ușor* — O să plec unde mi-e dor ... [265]

Dragostea pentru:

Cine-apuc-a o-nvăța Da cine-o știe purta,
Și nu știe-a o purta, Îi *ușoară* ca pana ... [266]
Că-i *grea* ca și piatra.

În proverbe „A ierta e *ușor*, a uita e *greu*" ; „*Anevoie* se cîștigă, *lesne* se cheltuiește" [267].

Dintre determinantele temporale cu caracter antagonic, *iarnă-vară* ocupă un loc proeminent. Opoziția e acerbă prin consecințele ei economice, cum atestă și cîntecul haiducesc „țăpoiul" în varianta auzită în Oarja-Argeș:

Trece *vara* ca o pîine — Vine *iarna* ca un cîine...

Același ecou poate fi surprins în cîntecele de jale:

Iarna vine, *vara* trece Și n-am cu cine-mi petrece ... [268]

Contrastul se face mai bine simțit în lumea haiducească:

... că *iarna* pe geru greu Dar în *vara* cea frumoasă,
Trăiesc cum dă Dumnezeu Casă mi-este umbra groasă,
Sîngur eu cu doru meu; Așternut mi-este pămîntu ... [269]

Dimpotrivă, pentru plugari vara e anotimpul încordărilor, al muncilor grele, pe cînd iarna e destinată ședерii și pornirilor erotice:

... *Vara* cosesc prin fînațe, *Iarna* strîng mîndrele-n brațe ... [270]

De asemenea, în lumea ciobănească:

... *Vara* tot cu oile, *Iarna* cu copilele. [271]

Desele peţiri confirmă culoarea erotică a iernii:

Astă *iarnă* frig şi ger, Dar acuma-i *cald* şi bine,
Vin la maica şi mă cer, N-aduce dracu pe nime.[272]

Puternicul lor contrast e subliniat de unele proverbe: „Cine nu lucră *vara*, n-are ce mînca *iarna*"; „omul înţelept *vara*-şi cumpără sanie şi *iarna* car"; „Adună *vara* şerpi, că *iarna* sînt peşti" etc.[273] Dar ghicitorile folosesc cel mai des acest antagonism în descripţiile criptice prin forma de a se manifesta în cele două anotimpuri. Astfel, *coşarul* („Am o vacă, *iarna*-i grasă, *vara*-i slabă"), *sania şi căruţa* („... două surori, una-i oloagă *vara*, alta-i oloagă *iarna*), *fînul* („*Iarna* sus şi *vara* jos"), apoi *pasărea călătoare, frunza, pămîntul*[274], *cuiul* („Trupu-mi *vărcază* şi capu-mi *iernează*"), *grinda, laptele, plugul, soba* etc.[275] Asocierea lor enumerativă devine o expresie sinonimă a întregului timp, ca în ghicitoarea despre *streaşină* („La Ilie pălărie şi pe *vară* şi pe *iarnă*")[276] sau ca în cîntecul satiric oltenesc:

Ce să ne facem, surată, Şi o *iarnă* jumătate
C-a trecut o *vară* toată Şi-am rămas nemăritate...[277]

Învecinată semantic, e opoziţia *zi-noapte*, în primul rînd prin manifestările meteorologice opozante:

Peste Murăş, peste tău, Ziua *plouă*, *noaptea* ninge
Ard două lumini de său, Şi nu mi le poate stinge...[278]

apoi prin ocupaţiile omului tînăr:

Ziua-n ciurdă păn' se vede, *Ziua*-n rînd cu fetele,
Noaptea-n sat pe la neveste; *Noaptea* cu nevestele.[279]

Discrepanţa caracterizează şi viaţa haiducului:

... *Ziua* beau cu mîndrili, Să cîştig paralili ...[280]
Noaptea izbesc tufili,

dar cel întemniţat percepe numai nuanţe de chin în acest interval:

... *Ziua* stau şi obidesc, De ramătul broaştelor,
Noaptea nu mă odihnesc De şuierul şerpilor ...[281]

Alternarea *zi-noapte* devine şi un pretext stilistic de a sublinia ideea poetică prin repetare sinonimică:

... Lupule, nu cii turbat Lupule, nu cii nebun
Nu mă mînca *noaptia*-n sat, Nu mă mînca *dziua*-n drum ...[282]

Multe ghicitori sînt construite pe această opoziție, observată în formele de manifestare. Astfel, *opincile* sînt „două covățele ușurele, *ziua*-s pline, *noaptea*-s goale", *casa* apare „...*ziua* de soare fugită, *noaptea* de lună pitită" și chiar *cerul*: „*Ziua*-n tavă, *noaptea*-n dîrmoi"[283]. În cea despre *umbră*, succesiunea ilustrează durata perpetuă: „*ziuă, noapte* șeade-n apă, niți s-udă, ni s-adapă"[284].

Opoziția *atunci-acum* are cel mai adesea implicații erotice. Ea materializează stingerea iubirii:

Cînd eram noi doi copii,
Un măr singur dac-aveam
Amîndoi îl împărțeam.

Astăzi să avem cu sacul,
Nu ne-am da unul la altul.[285]

sau efectele ei, cînd e incipientă:

Mîndră, păn' nu te știam,
Mă culcam, mă hodineam,

Dar *acum* de cînd te știu...
Și la tin' gîndesc întîi ...[286]

Contrastul e asociat cu măiestria la joc:

Păn-eram eu călușeriu
O jucam ca pe tăieriu,

Dar *acum* de cînd n-am fost
Și cu o parte joc mai prost.[287]

Unele cîntece satirice exploatează opoziția:

Fost-ai, mîndră, cînd ai fost...
Fost-ai pup de trandafir

Dar d-*acuma* boz și știr ...[288]

Contrastul *azi-mîine* e asociat uneori cu cel din atitudinea umană:

... *Azi* ai zis că n-ai schimbat

— *Mîine* ai zis că n-ai de dat ...[289]

O seamă de proverbe pun în lumină alternativele impuse de atare contrast („*Azi* mie *mîine* ție"), sau o simplă formulă pentru a denumi curgerea timpului („Să treacă *azi*, să vie *mîne*"), dar mai cu seamă creșterea enormă pe care o aduce timpul („Cine fură *azi* un ou, *mîne* va fura un bou"; „Mîncă *azi* un bou, *mîne* ai mînca doi").[290]

Imaginile opozante spațiale apar cu o frecvență mai ridicată. Printre cele mai largi, alături de *răsărit-apus* citată

mai sus în unele colinde și cîntece lirice, *cer-pămînt* încearcă să sensibilizeze marginile universului. S-a văzut că marea sau lacul Vidros își întind dimensiunile între cele două limite: între acestea se poate înscrie și tînguirea celui luat de iele, care se vaietă:

Cu glas mare pînă-n *ceriu* — Cu lacrimi pînă-n *pămînt* ... [291]

O ghicitoare despre fereastră: „... nici în *cer*, nici pe *pămînt*" [292] speculează tocmai acest contrast.

Opoziția *înăuntru-afară* exploatează contraste mai familiare. În cîntecele de jale, ea sugerează stadiul superlativ al durerii prin alternarea decorului:

Intru-n casă, ies *afară* Inima-m sloboadi parâ ...[293]

Determinantele sînt însoțite uneori de alte aspecte contrastante. Astfel se înfățișează casele săracului și bogatului:

... Căci casa avutului Dar casa săracului
Din *afarî*-i văruitî, În *afarî*-i cu mînjalî,
În *năuntru* otrăgitî ... Din *năuntru*-i cu ticnialî. [294]

Colindele explorează însă cele două ipostaze sub aspect encomiastic de mare elevație:

D-ale cui sînt ceste case Pîn *năuntru* zugrăvite,
D-așa nalte-așa frumoase, Pe din *afar'* stoborîte? [295]

Ghicitorile despre *fereastră*, *cui* („Hoțul intră-n casă și capul *afară-și* lasă"), *legume* („Popa-n biserică, iar pletele pe-*afară*") [296], apoi cea despre *pipota găinii* [297] au ca diferență specifică tocmai această opoziție.

Contrastul *departe-aproape* se remarcă prin incisivitatea cu care sînt opuse fenomenele asociate. Uneori, el sugerează implorare cutremurătoare, dispusă spațial tocmai pentru a impresiona mai mult pe cel solicitat, cum se vede în unele variante ale colindei despre ciobanul îmbătrînit la oi care se roagă de stăpîn, întocmai ca mama lui Corbea din baladă:

De *departe*-ngenunchea, De *aproape* se ruga ... [298]

Dar antagonismul distanțelor pune în lumină și pe cel al aparențelor ca în proverbul: „De *departe* trandafir, de *aproape* borș cu știr" [299].

Acțiunea crește proporțional cu depărtarea, ca în colindul despre Sîntilie trimis să dea iarna vegetație de vară:

... De *departe* să-mi trăsnești, Ploi calde să-mi rîurezi ...
De-*aproape* să-mi fulgerezi, Poame sfinte să-mi grăbești ... [300]

Cîntecele erotice opun mîndra de aproape de cea îndepărtată, fiind preferată ultima:

Niciodată nu e bine Iubește mai de *departe*,
Să iubești de *lîngă tine*, Că-i avea mai bună parte ... [301]

Alte cîntece ilustrează contrariul:

Cine iubește *vecină*, Cine iubește *departe*,
Pă picioare nu să-ntină; Tăt îi tină și pă spate [302].

Proverbul: „Mai bun e un vecin de *aproape* decît un frate *departe*" [303] opune intensității afecțiunii fraterne efectele încetinitoare ale distanței.

Opoziția *sus-jos* se dovedește mai frecventă, cultivată în toate speciile folclorice. Imaginea pomului sub care se umbresc protagoniștii într-o seamă de colinde e redusă la cele două aspecte extreme:

Sus mi-e frunza deasă — *Jos* mi-e umbra groasă ... [304]

De asemenea, casele celui colindat sînt descrise cu maximă parcimonie, arătîndu-li-se diferențele în culori pe scara înălțimilor:

... *Sus* cu roșu-s coperite, *Jos* cu var sînt văruite ... [305]

Pilcul porumbeilor colindători străbat verticala pînă la extremități, din zenit pînă la mare:

... *Sus*, mai *sus* că se-nălțară *Jos*, mai *jos* că se lăsară
Cu nori dalbi s-amestecară, D-in prundurile mării dalbe ... [306]

Localizarea progresează, opoziția fiind redusă la determinantele reliefului, ca în unele colinde de vînător:

Sus pe munte ninge, *Jos* în vale plouă ... [307]

Cîntecele erotice stabilesc un fel de paralelism între cele două coordonate aeriene şi ipostazele celui iubit:

Cînd vine badiul din *sus*,
Parcă vine-un cucuruz;
Cînd vine badiul din *jos*,
Parcă vine-un măr frumos.[308]

Citate împreună, cele două coordonate sugerează depărtarea exagerată de intensitatea sentimentului:

Sus îi luna, *jos* îi noru,
Departe-i badea cu doru.[309]

Cîteodată, ele materializează, dimpotrivă, depărtarea sufletească:

... *Jos* îi pămîntul de soare,
Pîn' la luat e multă cale;
Sus e cerul de pămînt,
Pînă la luat e mult.[310]

Alteori, opoziţia devine doar un prilej de a repeta ideea principală:

Vai de mine, *sus* îi dealu,
Arde-mi inima ca jaru;
Vai de mine, *jos* îi locu,
Arde-mi inima ca focu.[311]

Proverbul „Cine dă cu capul de pragul de *sus*, îl vede şi pre cel de *jos*"[312], reproduce o experienţă rurală multimilenară cu valenţe etice multiple. Specia care utilizează cel mai mult această opoziţie sînt ghicitorile. Aici, descripţiile reduse la cele două coordonate mişună: parcă asistăm la o risipă a atributelor, uneori chiar părînd a fi lipsite de sens dacă nu se ţine seama de interjecţiile care indică o mişcare, cum e cea despre cumpăna fîntînii: „Hoha-n *sus*, hoha-n *jos*, coada hohii cît hoha"[313]. Se remarcă în primul rînd cele care prin laconismul lor sînt în stare să sugereze caracteristicile obiectului de ghicit, din care citäm cele despre *obraji* („*Sus* piele, *jos* piele, umflă-te-ntre ele"), *bordeiul*, tip de casă din şesul dunărean („Casă cu două rînduri: *sus* cîinii, *jos* stăpînii"), *fereastra* („Nici *jos*, nici *sus*, numa-n vreme pus"), *ţigara* („*Sus* fum, *jos* scrum"), *cîntarul* („Ţa în *sus*, ţa în *jos*, ţandi mandi hop"), *ceapa* („*Sus* pădure, *jos* prescure") etc.[314] Laconismul formulării se îmbină cu ingeniozitatea observaţiei prin care aspectul este sondat pînă în profunzime, adesea sub aparenţa banalului, ca în ghicitorile despre *om* („Am un pom cu ramurile-n *jos* şi cu rădăcina-n *sus*"), confruntată cu cea despre *pom* („*Jos* subţire, *sus* tufos, face demîncat gustos"), cea despre *ger* („*Sus* stele, *jos* stele, vai de zilele mele")[315]

etc. Sînt construite pe baza acestei opoziții și ghicitorile despre *biserică, sită, clopot, lipitoare, moară, ou, putinei, răşchitor, rîndunică, smochină, tunet*[316], *gura căscată, opincă, făină, fus, călugări, fîn, stup, rac, scoică, frunză*[317] etc.

Apropiată semantic e opoziția *deal-vale (șes)*. Îmbinată cu mișcarea, contrastul sugerează neliniștea accentuată, ca în cîntecul liric:

Trec la *deal* și trec la *vale* — Și mîndra nici grijă n-are ...[318]

sau în varianta moldovenească:

... Urc în *deal*, cobor în *vale*, — Iese para și mai tare ...[319]

Opoziția poate fi localizată sub valențele ei agricole, dealul semnificînd locul neproductiv, în opoziție cu șesul:

Nu mă da, maică, la *deal*, — Și mă dă, maică, la *șes*,
Că se face grîu rar — Că se face grîul des
Și iarba toată șovar — Și iarba toată ovăs[320].

Alteori, opoziția devine un cadru pentru a o introduce pe cea dintre iubit-iubită:

Eu în *deal*, și badea-n *vale*, — Busuioc mîndru răsare ...[321]

Dimpotrivă, anularea ei ar duce la apropierea celor doi:

Bate, Doamne, *dealurile*, — Să se vadă dor cu dor
Să se vadă *șesurile*, — Și noi, mîndro, amîndoi.[322]

Opoziția poate deveni și un auxiliar stilistic pentru a pune în lumină o anumită dispoziție sufletească:

Dealu-i mare, *valea*-i mică, — Numai eu îs singurică ...[323]

Cele două extremități geografice servesc pentru încifrarea unui fenomen meteorologic atît de familiar acestora: „Mă suii în *deal* ca să-mi văd de cai; prăpădii cheile, se-ncurcară *văile*" = ceața![324]

O seamă de proverbe folosesc opoziția pentru a plasticiza greutățile vieții („Greu la *deal*, rău la *vale*"), coordonatele orizontului zilnic („Nebunul n-asudă nici la *deal* și nici la *vale*"), reversul acțiunilor omenești („Nu-i *suiș* fără *coboriș*") și antagonismul ireductibil dintre clasele sociale opuse („Mai curînd poate să meargă bogatul la *vale* decît săracul la *deal*").[325]

Lista opozițiilor, ilustrată selectiv cu citate folclorice, mai poate fi completată cu altele de rezonanță mai scăzută: *trece-vine, post-dulce, devreme-tîrziu, frunte-coadă, tare-slab, cald-rece, om-neom, mult-puțin, dumineca-lunea (sîmbăta), curat-necurat, Dumnezeu-dracu, mort-viu, înainte-înapoi, mie-ție (noi-voi), joc-lucru, desculț-încălțat, apă-vin, feciorfată* etc. alături de altele întîlnite în ghicitori și proverbe.

În domeniul muzical, modularea în cadrul aceleiași melodii de la tonalitatea majoră la cea minoră și invers se relevă drept unul dintre contrastele cele mai îndrăgite de interpreții populari. Opoziția e vizibilă îndeosebi în melodiile a căror primă parte începe și termină cu *la* (deobicei cu contur descendent), pentru ca partea a doua să penduleze pe *sol-do* (uneori și *re*), iar la sfîrșit să revină pe finala *la*. În cadrul interpretării, oscilația de mai sus își scoate pe deplin în evidență contrastul care ar corespunde întrucîtva lui *dulce-amar* din poeziile lirice sau *farmecului dureros* din poezia cultă. Se pare că tot aceeași necesitate funciară a îmbinării opozantelor stă și la baza alunecării, la finele melodiei, la octava inferioară, simțită de instrumentist nu numai ca un punct de sprijin și de odihnă, ci în primul rînd ca o pîrghie de contrast menită să-i adîncească rezonanța. Alteori, alunecarea se face la octava superioară, mai cu seamă în cîntecele vocale, aici contrastul voind să pună în lumină o culminație care să însemne, pe plan interior, o elevație, însoțită de descătușarea de teluric.

Lucian Blaga semnala cu vreo patru decenii în urmă opoziția deal-vale ca o caracteristică a spațiului ondulat care ar fi specific culturii populare românești, denumit în consecință „spațiu mioritic".[326] El ar prezida și la prefigurarea altor domenii, cum ar fi forma satelor, unde „acest ritm, deal-vale, se păstrează întrucîtva și în așezările sătești de la șes... Se marchează astfel și pe șes intermitența văilor, ca parte integrantă a spațiului infinit ondulat". De asemenea, versul popular „constituit din silabe accentuate și neaccentuate, una cîte una", întocmai ca „ritmul alcătuit din deal și vale sau din vale și deal".[327] Dar lista elementelor opozante se vădește mult mai mare și mai variată care, filozofic, poate fi speculată în atari coordonate. Atît că opoziția deal-vale, chiar asociată cu cele citate, nu constituie o determinantă a spațiului mioritic, ci a spațiului folcloric în genere. Dealtfel,

însuși Blaga îi atenuează valabilitatea, admițînd în surdină că atare spațiu infinit ondulat ar caracteriza nu numai cultura noastră populară, dar „poate și cea balcanică în genere",[328] care a fost trecută cu vederea prea ușor. Din cele citate mai sus, a rezultat, credem, că atari opoziții sînt rodul viziunii populare arhaice despre lume, se înscriu ca un mod mai sintetic de a percepe realitatea și de a o fixa poetic prin atari coordonate contrastante, mai incisive în sondarea realității și mai plastice pentru a o sugera în notele ei definitorii.

[1] Ovidiu Bîrlea: *Mică enciclopedie a poveștilor românești;* București, 1976, p. 55 și urm.

[2] Artur Gorovei: *Descîntecele românilor.* Studiu de folclor; București, 1931, p. 182—183; I. Aurel Candrea: *Folclorul medical român comparat;* București, 1944, p. 369—370.

[3] I. Aurel Candrea, lucr. cit., p. 369. Autorul semnalează precedeul și într-un descîntec caucazian.

[4] Mihai Costăchescu: *Cîntece populare românești;* București, 1969, p. 227.

[5] Ibid., p. 261.

[6] Cf. Gheorghe Cernea: *Floricele din jurul Cîhalmului;* București, 1929, p. 56; Alexiu Viciu: *Flori de cîmp;* Cluj-Napoca, 1976; p. 205; Matthias Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina;* Würzburg, 1940, p. 128; Teodor Bălășel: *Cîntece populare clienești;* București, 1967, p. 620.

[7] Teodor Bălășel: *Versuri populare române; distractive,* vol. III, cărticica I; Craiova,[1926], p. 24.

[8] Constantin Rădulescu Codin: *Din Muscel.* Cîntece poporane; vol. I; București, 1896, p. 123.

[9] G. Dem. Teodorescu: *Poesii populare române;* București, 1885, p. 56; cf. p 57, C. R. Codin, lucr. cit., p. 130 etc.

[10] Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder);* Budapest, 1968, p. 148, cf. p. 151.

[11] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 58; cf. p. 60.

[12] Gr. Crețu: *Folclor din Oltenia și Muntenia;* București, 1970, p. 187.

[13] N. Păsculescu: *Literatură populară românească;* București, 1910, p. 259; T. Bălășel: *Cîntece populare clienești,* p. 106, 197 *(Miu),* 286 *(Dobrișan),* 298 *(Ștefan Vodă* și *Oprișanu)* etc.

[14] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 408, cf. p. 536; L. Ghergariu: *Folclor literar din Sălaj;* Zalău, 1973, p. 166.

[15] T. Bălășel: *Versuri populare române*, v. III, c. I, p. 14.

[16] Mihail Canianu: *Doine;* Iași, 1888, p. 160.

[17] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 388; cf. p. 418.

[18] Vasile Bologa: *Poezii populare din Ardeal;* Sibiu, 1936, p. 71.

[19] A. Viciu, lucr. cit., p. 194; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 393.

[20] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 167; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 196.

[21] T. Bălășel: *Versuri populare române*, vol. II, cărticica a II-a, p. 110.

[22] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 163.

[23] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 74; cf. p. 81.

[24] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 89.

[25] V. Bologa, lucr. cit., p. 88.

[26] „Acesta este paralelismul negativ, tradițional la slavi: negarea stării metaforice în favoarea stării reale" (Roman Jakobson: *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică;* București, 1964, p. 112).

[27] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 249; cf. p. 250: B. Bartók, *Colinde*, p. 182.

[28] B. Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde*, p. 180.

[29] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 201.

[30] C. R. Codin, lucr. cit., p. 300.

[31] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 75.

[32] B. Bartók, lucr. cit., p. 149.

[33] Gr. Crețu, lucr. cit., p. 208.

[34] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 305; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 195.

[35] M. Canianu, lucr. cit., p. 158.

[36] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 15.

[37] C. R. Codin, lucr. cit., p. 136.

[38] V. Bologa, lucr. cit., p. 208.

[39] A. Viciu, lucr. cit., p. 196; cf. Gh. Cernea, lucr. cit., p. 167.

[40] A. Viciu, lucr. cit., p. 63.

[41] M. Canianu, lucr. cit., p. 157—8.

[42] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 152.

[43] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 258; cf. p. 259.

[44] Ibid., p. 51.

[45] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 319.

[46] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 241; cf. B. Bartók: *Cîntece populare românești din comitatul Bihor;* București, 1913, p. 243.

[47] A. Viciu, lucr. cit., p. 188.

[48] Simeon Florea Marian: *Vrăji, farmece și desfaceri;* București, 1893, p. 116; cf. p. 103, 236.

[49] B. Bartók, lucr. cit., p. 12.

[50] Ilarion Cocișiu: *Folclor muzical din Tîrnava Mare*, în *Monografia județului Tîrnava Mare*, Sighișoara, [1944], p. 451.

[51] Artur Gorovei: *Cimilîturile românilor;* București, 1898, p. 33, 282, 108.

[52] Ibid., p. 66, 342, 219, 37, 140.

[53] Ibid., p. 102—105.

[54] Radu Niculescu: *Bulgări de aur în piele de taur;* București, 1975, p. 55, 102.

[54a]. T. Bălășel: *Cîntece populare ciltenești*, p. 298.

[55] Gr. Crețu, lucr. cit., p. 226.

[56] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 96; cf. p. 94.

[57] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 176.

[58] T. Bălășel, lucr. cit., p. 108.

[59] O. Bîrlea: *Antologie de proză populară epică;* București, 1966, vol. II, p. 60—61.

[60] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 281.

[61] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 276.

[62] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 627; cf. Viciu, lucr. cit., p. 275.

[63] V. Bologa, lucr. cit., p. 84; cf. p. 125.

[64] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 15.

[65] T. Bălășel, lucr. cit., p. 150.

[66] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 277.

[67] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 77.

[68] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 113.

[69] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 160.

[70] A. Viciu, lucr. cit., p. 60; cf. B. Bartók: *Cîntece poporale românești*, p. 118; E. Hodoș: *Poezii poporale din Banat*, I; Caransebeș, 1892, p. 66—7.

[71] Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil: *Culegere de descîntece din județul Romanați*, vol. I; București, 1907, p. 227—228.

[72] Ioan Pop Reteganul: *Povești din popor;* Sibiu, 1895, p. 46.

[73] E. Hodoș, lucr. cit., p. 67.

[74] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 582, 584.

[75] C. S. Nicolăescu-Plopșor: *Monografia județului Dolj*. Izvoare folclorice, vol. I; Craiova, 1944, p. 85; cf. p. 83, 88.

[76] Ibid., p. 91.

[77] Al zecelea în clasificarea lui I. Aurel Candrea: *Folclorul medical român comparat;* București, 1944, p. 334.

[78] A. Gorovei: *Descîntecele românilor*, p. 179.

[79] Gr. G. Tocilescu: *Materialuri folcloristice*, vol. I; București, 1900, p. 1578.

[80] I. A. Candrea, lucr. cit., p. 371.

[81] A. Gorovei, lucr. cit., p. 180—182.

[82] A. Gorovei: *Cimiliturile românilor;* Bucureşti, 1898, p. 228; cf. p. 227; G. Pascu: *Cimilituri româneşti;* Bucureşti, 1911, p. 369 (21); M. Costăchescu, lucr. cit., p. 189 (ghicitoarea excrementului).

[83] A. Gorovei: *Descîntecele românilor,* p. 181: „Pasăre fără pene, stă pe copacul fără frunze, pe care îl înghite dintr-o dată, fără gură."

[83 a]. Radu Niculescu: *Bulgăre de aur în piele de taur;* Bucureşti, 1975, p. 180, 3.

[84] O. Bîrlea: *Antclogie ...,* vol. I, p. 211.

[85] Domokos Samuel: *Vasile Gurzău magyar és románnyelvü meséi;* Budapest, 1968, p. 273.

[86] O. Birlea, lucr. cit., vol. II, p. 286.

[86 a]. O. Bîrlea: *Mică enciclopedie...,* p. 201, 202.

[86 b]. O. Bîrlea: *Poveştile lui Creangă,* p. 283.

[87] T. Bălăşel: *Versuri populare române,* vol. II, c. a II-a, p. 95; cf. Gh. Cernea, lucr. cit., p. 142; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 129.

[88] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 162.

[89] Al. Viciu, lucr. cit., p. 128.

[90] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 452.

[91] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 35.

[92] Al. Viciu, lucr. cit., p. 96.

[93] Gr. Creţu, lucr. cit., p. 266.

[94] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 328.

[95] Ibid., p. 270; cf. p. 271; T. Bălăşel, lucr. cit., vol. III, c. I-a, p. 28; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 424; B. Bartók, lucr. cit., p. 243.

[96] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 482.

[97] V. Bologa, lucr. cit., p. 154; cf. p. 203, 235, 249.

[98] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 273.

[99] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 111; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 72, 169.

[100] M. Canianu, lucr. cit., p. 95. O listă a variantelor din volume la Al. I. Amzulescu: *Balade populare româneşti;* Bucureşti, 1964, vol. I, p. 194—195 (tipul 238).

[101] v. variantele din volume la Al. I. Amzulescu, lucr. cit., p. 195.

[102] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 204—205.

[103] V. Bologa, lucr. cit., p. 287; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 77; T. Bălăşel, v. II, c. II, p. 72.

[104] M. Canianu, lucr. cit., p. 41.

[105] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 89; cf. T. Bălăşel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 15, 16.

[106] V. Bologa, lucr. cit., p. 121.

[107] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 111.

[108] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 260.

[109] Ibid., p. 47.

[110] A. Gorovei: *Cimilitur ile românilor*, p. 276, 368.

[111] Elie Cristea: *Proverbe*, maxime, asemănări și idiotisme; Sibiu, 1901, p. 23, 24, 103, 145, 204.

[112] Ibid., p. 234.

[113] Ibid., p. 143, 69.

[114] V. Bologa, lucr. cit., p. 27; cf. p. 243; A. Viciu, lucr. cit., p. 201.

[115] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 36; cf. G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 327.

[116] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 107.

[117] V. Bologa, lucr. cit., p. 202.

[118] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 144—145.

[119] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 162; cf. Gh. Cernea, lucr. cit., p. 162.

[120] T. Bălășel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 83; cf. M. Costăchescu, lucr. cit., p. 99.

[121] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 99.

[121 a]. E. Hodoș, lucr. cit., p. 153.

[122] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 616.

[123] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 251; cf. C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 195.

[124] R. Niculescu, lucr. cit., p. 99.

[125] E. Cristea, lucr. cit., p. 39, 47, 131; cf. p. 273.

[126] Ibid., p. 56; cf. p. 126.

[127] Ibid., p. 22, 274.

[128] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 255—256.

[129] T. Bălășel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 16, 29.

[130] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 271—272.

[131] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 53; cf. p. 125; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 271; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 148; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 67; V. Bologa, lucr. cit., p. 88, 143.

[132] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 117.

[133] E. Cristea, lucr. cit., p. 162.

[134] T. Bălășel, lucr. cit., p. 37, 50; cf. M. Costăchescu, lucr. cit., p. 119.

[135] Ibid., p. 46, 68.

[136] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 154—5; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 98.

[137] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 91; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 291—292.

[138] M. Canianu, lucr. cit., p. 46; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 530.

[139] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 69; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 86, V. Bologa, lucr. cit., p. 108.

[140] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 205.
[141] V. Bologa, lucr. cit., p. 107.
[142] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 43; cf. p. 118.
[143] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 124, cf. V. Bolega, lucr. cit., p. 126.
[144] V. Bolega, lucr. cit., p. 225.
[145] Ibid., p. 166.
[146] M. Canianu, lucr. cit., p. 50.
[147] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 186.
[148] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 114.
[149] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 74.
[150] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 10; cf. p. 11.
[151] M. Canianu, lucr. cit., p. 99; cf. V. Bolega, lucr. cit., p. 178.
[152] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 48.
[153] E. Cristea, lucr. cit., p. 113.
[154] V. Bologa, lucr. cit., p. 87; cf. B. Bartók, lucr. cit., p. 60.
[155] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 109.
[156] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 140.
[157] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 459; cf. C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 22—23.
[158] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 16.
[159] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 120.
[160] Al. Viciu, lucr. cit., p. 94.
[161] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 92; cf. M. Costăchescu, lucr. cit., p. 85, unde atributele aparţin iubitei ciobanului miciritic.
[162] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 187; cf. p. 191.
[163] Ibid., p. 286.
[164] M. Canianu, lucr. cit., p. 156.
[165] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 186; cf. p. 184.
[166] Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea: *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu;* Bucureşti, 1970, p. 507.
[167] B. Bartók, lucr. cit., p. 256; cf. V. Bolega, lucr. cit., p. 233.
[168] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 10; cf. p. 116; V. Bolega, lucr. cit., p. 48, 198.
[169] Al. Viciu, lucr. cit., p. 137.
[170] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 123.
[171] A. Viciu, lucr. cit., p. 193.
[172] V. Bologa, lucr. cit., p. 184; cf. p. 121—2.
[173] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 168; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 162.
[174] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 179.
[175] A. Gorovei, *Cimilitu rile românilor*, p. 45; cf. p. 332—336.
[176] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 88.

[177] A. Viciu, lucr. cit., p. 262.
[178] R. Niculescu, lucr. cit., p. 147.
[179] A. Gorovei, lucr. cit., p. 291, 187.
[180] Ibid., p. 137—139.
[181] E. Cristea, lucr. cit., p. 7, 20: cf. p. 245.
[182] Ibid., p. 202.
[183] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 125.
[184] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 357.
[185] A. Viciu, lucr. cit., p. 195.
[186] V. Bologa, lucr. cit., p. 114—115.
[187] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 107.
[188] T. Bălășel, lucr. cit., v. II, c. a II-a, p. 100.
[189] E. Cristea, lucr. cit., p. 203, 207.
[190] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 79.
[191] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 129.
[192] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 151.
[193] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 303.
[194] R. Niculescu, lucr. cit., p. 121; cf. p. 122.
[195] E. Cristea, lucr. cit., p. 208.
[196] V. Bologa, lucr. cit., p. 197; cf. p. 275.
[197] M. Canianu, lucr. cit., p. 129—130.
[198] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 161.
[199] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 17; cf. p. 18.
[200] V. Bologa, lucr. cit., p. 261; cf. L. Ghergariu, lucr. cit., p. 56.
[201] E. Hodoș: *Poezii poporale din Banat*, vol. I; Caransebeș, 1892, p. 69; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 280.
[202] A. Viciu, lucr. cit., p. 85.
[203] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 16—17.
[204] A. Viciu, lucr. cit., p. 158.
[205] V. Bologa, lucr. cit., p. 241.
[206] M. Canianu, lucr. cit., p. 214.
[207] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 308, 326.
[208] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 229, 296.
[209] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 288.
[210] R. Niculescu, lucr. cit., p. 171.
[211] E. Cristea, lucr. cit., p. 2, 26, 148, 151.
[212] Ibid., p. 210, 25, 70.
[213] I. Mușlea, O. Birlea, lucr. cit., p. 527.
[214] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 92; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 54; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 189; A. Viciu, lucr. cit., p. 86.
[215] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 113.

[216] V. Bologa, lucr. cit., p. 284—285.

[217] A. Viciu, lucr. cit., p. 282.

[218] E. Cristea, lucr. cit., p. 210; cf. p. 213.

[219] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 280.

[220] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 299; cf. M. Canianu, lucr. cit., p. 223.

[221] A. Gorovei, lucr. cit., p. 156; cf. L. Ghergariu, lucr. cit., p. 295.

[222] R. Niculescu, lucr. cit., p. 193.

[223] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 201.

[224] V. Bologa, lucr. cit., p. 122.

[225] E. Cristea, lucr. cit., p. 3.

[226] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 327; cf. p. 405.

[227] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 32.

[228] R. Niculescu, lucr. cit., p. 120; cf. I. Mușlea, O. Bîrlea, lucr. cit., p. 529.

[229] A. Gorovei, lucr. cit., p. 243—247; Ilhan Basgöz, Andreas Tietze: *Bilmece : A Corpus of Turkish Riddles :* University of California; Berkeley, Los Angeles, London, 1973, p. 789.

[230] M. Canianu, lucr. cit., p. 173; cf. p. 145; M. Costăchescu, lucr. cit., p. 52.

[231] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 273.

[232] A. Viciu, lucr. cit., p. 244, 242.

[233] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 407 etc.

[234] S. Fl. Marian, *Descîntece poporane române*, p. 177.

[235] R. Niculescu, lucr. cit., p. 173.

[236] E. Cristea, lucr. cit., p. 136; cf. p. 137.

[237] Ibid., p. 47.

[238] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 18; cf. p. 19; cf. M. Canianu, lucr. cit., p. 144; V. Bologa, lucr. cit., p. 148; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 275, 323.

[239] E. Cristea, lucr. cit., p. 21.

[240] V. Bologa, lucr. cit., p. 240; cf. L. Ghergariu, lucr. cit., p. 197; A. Viciu, lucr. cit., p. 237.

[241] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 291.

[242] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 77, 78.

[243] Gr. Crețu, lucr. cit., p. 192.

[244] T. Bălășel: *Cîntece populare ciltenești*, p. 124.

[245] V. Bologa, lucr. cit., p. 182; cf. p. 241.

[246] B. Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde*, p. 190. Tema are variante similare și în cîntecele lirice, cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 188.

[247] M. Canianu, lucr. cit., p. 167.

[248] E. Cristea, lucr. cit., p. 3, 173, 221, 277.

[249] V. Bologa, lucr. cit., p. 276.

[250] Ibid., p. 229, 282.

[251] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 55.

[252] T. Bălășel: *Versuri populare române*, v. II, c. a II-a, p. 136; cf. M. Costăchescu, lucr. cit., p. 168; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 146, 156.

[253] M. Canianu, lucr. cit., p. 109.

[254] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 85; cf. M. Canianu, lucr. cit., p. 89, 107; V. Bologa, lucr. cit., p. 273.

[255] V. Bologa, lucr. cit., p. 98; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 517.

[256] Ibid., p. 112.

[257] A. Viciu, lucr. cit., p. 162.

[258] V. Bologa, lucr. cit., p. 78.

[259] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 457; cf. p. 68.

[260] V. Bologa, lucr. cit., p. 257.

[261] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 277.

[262] I. Mușlea, O. Birlea, lucr. cit., p. 526.

[263] E. Cristea, lucr. cit., p. 15, 23, 26, 29, 45, 76, 77, 86, 95, 154, 176, 207, 258.

[264] M. Canianu, lucr. cit., p. 11.

[265] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 280.

[266] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 7.

[267] E. Cristea, lucr. cit., p. 6, 10; cf. p. 136.

[268] T. Bălășel, lucr. cit., v. III, c. I, p. 46; cf. p. 47; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 286; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 514.

[269] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 60.

[270] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 134.

[271] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 355.

[272] V. Bologa, lucr. cit., p. 137.

[273] E. Cristea, p. 48, 194, 4.

[274] R. Niculescu, lucr. cit., p. 36, 93, 103, 145, 163, 177.

[275] A. Gorovei, lucr. cit., p. 117, 180, 197, 300, 347.

[276] R. Niculescu, lucr. cit., p. 22.

[277] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 26.

[278] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 67.

[279] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 7.

[280] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 49.

[281] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 528.

[282] M. Canianu, lucr. cit., p. 138.

[283] R. Niculescu, lucr. cit., p. 18, 20, 190.

[284] A. Gorovei, lucr. cit., p. 377.

[285] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 59—60; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 132.
[286] V. Bologa, lucr. cit., p. 150; cf. Gh. Cernea, lucr. cit., p. 130; A. Viciu, lucr. cit., p. 185.
[287] V. Bologa, lucr. cit., p. 178.
[288] A. Viciu, lucr. cit., p. 135.
[289] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 64.
[290] E. Cristea, lucr. cit., p. 18, 237, 46, 147.
[291] S. Fl. Marian: *Descîntece...*, p. 101.
[292] A. Gorovei, lucr. cit., p. 149.
[293] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 82.
[294] M. Canianu, lucr. cit., p. 41.
[295] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 117.
[296] A. Gorovei, lucr. cit., p. 149, 116, 197.
[297] R. Niculescu, lucr. cit., p. 126.
[298] Gr. Creţu, lucr. cit., p. 243.
[299] M. Costăchescu, lucr. cit., p. 321.
[300] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 139.
[301] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 20; cf. p. 161.
[302] I. Ghergariu, lucr. cit., p. 152; cf. p. 95.
[303] E. Cristea, lucr. cit., p. 145.
[304] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 50; cf. p. 77; M. Costăchescu, lucr. cit., p. 84, 248.
[305] C. Mohanu: *Fîntîna dorului*; Bucureşti, 1975, p. 44.
[306] Ibid., p. 3.
[307] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 58.
[308] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 124.
[309] V. Bologa, lucr. cit., p. 244.
[310] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 72.
[311] V. Bologa, lucr. cit., p. 171; cf. p. 28.
[312] I. Mîşlea, O. Bîrlea, lucr. cit., p. 523; cf. E. Cristea, lucr. cit., p. 45, 204.
[313] R. Niculescu, lucr. cit., p. 61.
[314] Ibid., p. 7, 21, 25, 51, 73, 113.
[315] Ibid., p. 3, 119, 189.
[316] A. Gorovei, lucr. cit., p. 24, 64, 88—89, 204, 232, 262, 314, 315, 318, 346, 372.
[317] R. Niculescu, lucr. cit., p. 7—8, 18, 37, 54, 65, 103, 125, 135, 136, 163.
[318] E. Hodoş, lucr. cit., p. 126.
[319] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 48.
[320] V. Bologa, lucr. cit., p. 122; cf. p. 226.

[321] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 448; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 137, 251.

[322] V. Bologa, lucr. cit., p. 271.

[323] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 419.

[324] R. Niculescu, lucr. cit., p. 183.

[325] E. Cristea, lucr. cit., p. 103, 159, 174, 145.

[326] Lucian Blaga: *Trilogia culturii;* București, 1944, p. 68.

[327] Ibid., p. 170—171.

[328] Ibid., p. 68.

VI. FORMELE DE REPETIȚIE

REPETIȚIA joacă un rol enorm în creația folclorică. Dacă în literatura populară contribuția ei pare mai modestă la prima vedere[1], ajunge să ne gîndim cît de frecventă devine în muzica și în dansul popular. Aici, ea e atît de inerentă interpretării, încît nu se poate închipui frază muzicală sau coregrafică nerepetată, decît în chip cu totul sporadic la unele specii cu formă liberă, nearhitectonică, apoi la acele excrescențe improvizatorice care apar ca o fulgurație de moment, pentru a se stinge, de cele mai multe ori, pentru totdeauna. Faptul decurge oarecum de la sine, dată fiind scurtimea piesei muzicale sau coregrafice, încît pentru satisfacerea necesității estetice din momentul de manifestare ea trebuie reprodusă în șir de o mulțime de ori.

Repetiția mai are la bază și alte resorturi, în primul rînd cel de natură cultică, rituală. Potrivit concepției străvechi, unele numere — trei sau șapte, împreună cu multiplii lor — posedau o forță intrinsecă, absentă în celelalte. Ca atare, un gest, o acțiune, un cuvînt rostit puteau avea eficiență numai dacă erau repetate de trei, șapte etc. ori, fiindcă numai această repetare le conferea acea putere ascunsă pentru a se îndeplini întocmai. Cu vremea, sfera repetărilor de această natură s-a restrîns simțitor, dăinuind în gesturile și acțiunile unor practici, iar în creația literară supraviețuind pe alocuri în unele descîntece. Acestea trebuie repetate, cum e cel de „albeață", de nouă ori în nouă zile consecutive în zorii zilei, altfel descîntecul „nu e de nici o samă, de nici un leac",[2] în altă parte, el e repetat de trei ori pe zi „și la fiecare descîntare repețește versurile citate de trei ori" [3] etc.

1. Se mai întîlnește *repetarea întocmai*, dar numai a unor cuvinte de la *începutul cîntecelor*. Cel mai adesea e vorba de o invocare, fiind chemată pe nume ființa (obiectul personificat) care îndeplinește rolul principal: *Zorilor, zorilor; Bradule bradule; Dumbravă, dumbravă* în cîntecele rituale funebre, *Idiță, Idiță; Lună, lună* în descîntece, *Găzduță, găzduță; Clăcuță, clăcuță* în cîntecele de șezătoare, *Podvale, podvale;*

Vătaje, vătaje; Luncile, luncile etc. în colinde, *Nevastă, nevastă; Împărate, împărate; Boieri Giuleşti, boieri Giuleşti; Făgădău, făgădău; Bcţie, beţie; Împrumute, împrumute; Măi Dumitre, măi Dumitre; Tu muiere, tu muiere; Ciulei, Ciulei; Chituşcă, chituşcă; Boloboace, boloboace; Naşule, naşule; Busuioace, busuioace; Luniţă, luniţă; Mariţă, Mariţă* etc. în cîntece. Cîteodată, repetarea e variată la sfîrşit, prin schimbarea sufixului: *Floricică, floricea; Turturică, turturea; Focule, focşorule; Oltule, Olteţule* etc. Alteori, substantivul repetat la început indică locul unde se petrece acţiunea: *D-în curte, d-în curte; La vale, la vale,* sau timpul acţiunii: *De-aseară, de-aseară,* în colinde. E repetat frecvent verbul: *Bată să o bată; Coborît-a, coborît; D-întreabă, d-întreabă; D-oi roagă, să roagă; Rugat-o, rugat; Şi-o luat, luat; Mă luai, luai; Slujeşte, slujeşte* în colinde, *Strigat-am, strigat-am; Şade vere, şade, dragă* în balade, *Ascultaţi, ascultaţi* în oraţii etc. Adjectivele sînt mai rar repetate, cu precădere în colinde: *Ferice, ferice (Fericat, ferice),* iar în cîntece *Rece, rece.* În chip excepţional, se întîlnesc şi repetări de trei ori: *Zori zori, zori.*

Atari repetări la începutul cîntecelor nu sînt impuse de schema metrică a versului, cum ar părea la prima vedere, aceasta le imprimă doar unele varieri în terminaţie sau adăugarea unor conjuncţii, adverbe ori interjecţii. Ele izvorăsc din necesitatea de a da relief puternic ideii dominante care este anunţată în felul acesta de la început, printr-o introducere *ex abrupto,* căci creatorii populari se complac în atari abordări incisive, pe alocuri chiar brutale, ale temei poetice. O repetare aparte mai poate fi întîlnită în cîteva ghicitori, alcătuite din două propoziţiuni, a doua nefiind decît repetarea celei dintîi sub formă negativă şi cu inversarea actanţilor: „Ţoţoi, Moţoi duce pe Ţoaţa, Moaţa, dar Ţoaţa Moaţa *nu* duce pe Ţoţoi Moţoi". [4]

2. *Anafora,* adică repetarea începutului versului în versul următor, se întîlneşte în creaţia folclorică în aproape toate speciile versificate. Atare repetare e impusă de două resorturi: 1) adăugarea unor detalii noi, explicitarea mai amănunţită a situaţiei, în acest caz versurile înscriindu-se în aceeaşi unitate strofică sau 2) prilej de a trece la altă temă, la alte aspecte legate de acea jumătate de vers. Cele mai numeroase

exemple se înscriu în prima categorie, după cum se poate vedea în colinde:

„...*Neagră* corăbioară, *Neagră* și smolită ..." „*Nimeni* nu se d-afla, *Nimeni* nu se bizuia" etc. [5]

...*Să mă sui* pe mîndru plai, *Să mă sui* mereu la rai...[6]

Mere-om vo doi dintre noi *Mere-om* tri, mai bine a fi...[7]

În baladele din zona sudică a țării, anafora apare cu o frecvență ridicată:

...*Puii* că-i vedea — *Puii* omorîți...

...*Ori nu te-am* scăpat — *Ori nu te-am* purtat...

...*Fată* că-și lua — *Fată* de român...[8]

De asemenea, se vădește relativ frecventă în cîntece:

...*Cînd o tragi* și ea nu vine, *Cînd o tragi* de la un loc, Ea s-a rupt peste mijloc...[9]

Mă miram ce-mi place mie *Măru roșu* de la vie, *Măru roșu* rumeneț...[10]

...Că gurița de la tine *M-o ofticat*, vai de mine, *M-o ofticat* ș-am să mor Pentru-a dumitali dor. [11]

Citeodată, elementul de legătură e reluat în formă generică, nedefinită:

Bădiț, bădișoru meu, *Ajungă-te doru* meu, *Ajungă-te un dor* și-o jele, Să stai pe cale de-a mere.[12]

Repetarea emistihului fără legătură organică cu versurile precedente, introducînd o idee nouă e întîlnită mai sporadic:

...Nu-i ca fata românească *Cînd o văd*, inima-mi plînge. *Cînd o văd* cu sînu plin, Un dor m-ajunge și-un suspin... [13]

Anafora poate fi întîlnită în puține ghicitori de tipul:

În pădure născui, *În pădure* crescui... [14]

În chip excepțional, anafora se extinde pe trei versuri, în colinde:

Flori și-a presădit *Flori și-a* altoit. *Flori* din toate flori...[15]

mai des în cîntece:

Să văz ce e rău și bine, — *Să văz* și copila mea
Să văz cîrduri de copile, — Cum o bate maică-sa...[16]

Foarte rar, apare anafora redusă la două silabe în patru versuri consecutive, ca în cîntecul muscelean:

Pentru-un cîrlionț din frunte — *Trecui* și nu mă-necai,
Trecui marea fără punte, — *Trecui* și nu mă uitai...[17]
Trecui la puica din plai,

iar în balada „Marcu Viteazul" din două unități apropiate:

...*D-o vrea el* m-o judeca, — *O vrea chiar* m-o și bătea,
D-o vrea el m-o înjura, — *O vrea chiar* m-o și tăia... [18]

3. *Epifora* se arată în schimb a fi foarte rară: abia se pot culege cîteva exemple:

...Cît ma uit să nu *mni-l pchierd* — Și mintia din cap *mni-o pchierd.* [19]

Uneori, repetarea din versul următor e precedată de negație:

...Ia pune masa, *să mînînc !* — Pune perna, *să mă culc !*
Strînge masa, *nu mînînc,* — Strînge perna, *nu mă culc !*[20]

4. *Anadiploza*, adică repetarea părții a doua a versului în întîia jumătate a versului următor, se întîlnește des în creația folclorică. Reluarea se vădește întotdeauna un prilej de a insera noi date despre acel aspect repetat și adesea se înfățișează ca o enumerare întrucîtva trunchiată, redusă la elementele sale esențiale. Anadiploza e frecventă atît în lirică:

Nu e doru *boală mare* — *Boală mare* și cu jale...[21]

cît și în epică:

...La o casă *părăsită*, — Și zilili *amărîte*,
Părăsită și urîtă, — *Amărîte*, isprăvite ![22]
Viața Radului sfîrșită

Sînt repetate cu precădere, alături de substantive, verbele:

...Cînd m-ajunge, *stau în loc*, — *Stau în loc* și mă socot... [23]

Uneori, reluarea verbului aduce cu sine și o schimbare a timpului:

...Doar țundra nu și-o găsește,
Ori maică-sa-l *dojenește,*
Dojeni-o-ar frigurile
Ca pe mine gîndurile. [24]

Cîteva ghicitori sînt construite cu ajutorul anadiplozei. De data aceasta, asistăm la un cumul, la o risipă de reluări care creează o reprezentare plină de încolăciri și sinuozități și rezultatul e o imagine cu totul barocă. Fiind vorba de o descriere a obiectului de ghicit cu ajutorul substantivelor, reluarea acestora necesită și cîte o prepoziție:

Am *o claie*
Sub o claie, o poieniță;
Sub o poieniță, două arături;
Sub două arături, o mocirlă
Sub o mocirlă, o moară
Sub o moară, o bardă...[25]

Alteori, substantivele repetate sînt precedate de *lîngă fiecare,* ca în ghicitoarea despre fața casei, cu o înșiruire de substantive și adjective substantivizate:

Lată *peste lată*
Peste lată, îmbojorată,
Peste îmbojorată, crăcănată,
Peste crăcănată, măciucă,
Peste măciucă, limpezeală,
Peste limpezeală, gălbineală,
Peste gălbineală, hurduleț[26].

Anadiploza a fost semnalată și în melodica populară ca o modalitate de a construi fraza melodică. Mai cu seamă în melodiile de joc se face un împrumut din partea precedentă „încorporînd «da capo» submotive «ad codam» din precedentele, veritabile sublinieri..."[26a]

5. Înrudită cu anadiploza se vădește repetarea verbului în propoziția următoare, dar precedat de *dacă, după ce, cum,* toate cu nuanță temporală. Atare reluare permite povestitorului, pe de o parte, să încetinească ritmul depănării epice pentru a-și reaminti mai bine etapa următoare a acțiunii, pe de alta, să insiste asupra faptelor cheie, bogate în urmări, pentru ca ascultătorii să fie mai captivați de șirul isprăvilor. Reluarea verbului în propoziția următoare este dictată de ritmul interior al fiecărui povestitor, cel mai adesea aceasta apărînd ca un scurt popas, indispensabil cînd debitul epic devine copleșitor.

„*S-o duz* mîța *d'e-altă dată*. Dacă *s-o duz d'e-altă dată*, ducînu-să pă cale, atîta o fost neaua d'e mare...; „*O mărs* ii tăț opt înaint'i. *Cum o mărs*, o văzut doăză și patru d'i stînjini d'i lemne ard'e..."[27] Cîteodată, reluarea aduce cu sine schimbarea timpului, iar cînd apare participiul prezent, este omisă conjuncția: „Iaca sâ ieu iei și *mărg înaint'i. Margîn mai înaint'ea* lor, ci sâ vadă?" Cîteodată, e repetat circumstanțialul de loc dacă el joacă un rol proeminent în acțiune. Astfel, fata ce va fi omorîtă de strigoi cere părinților: „— Mă duceți, dacă mi-ț îngropa, *d'e-o lături* d'e țînt'irim, acolo-icelîng-on gard, acolo mă-ngropați-zice-nu-ntre ceia morț. *D'e-o lături*, că cumva să mă afle, d'e mă scoat'e și d'im pămînt..."[28]

După propozițiunile incidente, inserate de povestitori pentru a lumina unele detalii sau pentru a reaminti antecedente, uneori omise de ei, se obișnuiește să fie repetată chiar întreaga propoziție: „*Să bagă sclugă la baba* — după ce s-angajază cu plata — *să bagă sclugă la baba.*" „...*Iel t'e ie d'e codă* — tu să t'e laș mortă — *iel t'e ię d'e codă* și t'e *țîpă-afară. Cîn t'e-o țîpat afară*, ai scăpat!"[29]

6. *Paralelismul analogic*, deosebit de cel sinonimic prin aceea că versul — sau versurile — următor nu repetă conținutul celui dintîi, ci aduce ceva nou, similar sau analog sub diferite aspecte: opoziție, enumerare etc. Alteori, versurile următoare enumeră ceea ce nu poate cuprinde primul vers.[30] El se întîlnește frecvent în poezia populară, ca urmare firească a modalităților de exprimare, cînd ideea poetică necesită o perioadă mai întinsă, dar valoarea lui expresivă nu se face întotdeauna simțită. Înlănțuirea ideii poetice în două versuri consecutive e atît de frecventă, încît se înfățișează ca un procedeu poetic obișnuit, chiar banal. Abia cînd ideea poetică se amplifică la dimensiunea mai multor versuri, enumerarea captivează prin incisivitatea delimitărilor:

...Că ce fac, nu mai mănînc, Unde gîndesc, nu mai mă duc.[31]
Unde-aștern, nu mă mai culc,

Uneori, parte din vers e repetată întocmai sau cu adaosul unor prepoziții sau conjuncții:

...*Tot de tale* mi-oi ofta, Te-oi plînge toată ziua,
Pe tale te-oi aștepta, Sara și dimineața...[32]

Cînd versurile sînt adversative, paralelismul cîștigă în expresivitate și prin anaforă:

...*Nu mi-i rău* din Dumnezău — *Ci mi-i rău* de dorul tău.[33]

Se cuvin relevate perioadele poetice ample, ecou al efervescenței poetice care gîlgîie spumoasă, căutîndu-și vadul cel mai nimerit, cum se poate vedea în doinele muntenești, îndeosebi în cele haiducești:

...Nici nu bea, nici nu mănîncă, Numai la arme se uită,
Nici la lăutari n-ascultă, Numai la tobă mi-ascultă...

sau în unele balade:

...Doar o auzi, Ori cocoși cîntînd,
Doar că mi-o zări, Ori dulăi lătrînd,
Ori taică strigînd, Ori popă tocînd,
Ori maică plîngînd, Ori tobă bătînd...[34]

Paralelismul analogic permite înșiruirea imaginilor într-o spirală mereu ascendentă, care mărește tensiunea și conferă un fel de agresivitate, chiar cînd tema e de o inocență erotică înduioșătoare:

...Fă-mă trestie pe baltă... Să m-arunce în cîmpie,
Să mă taie cu coasa, Să mă fac bucium de vie,
Să mă adune cu grebla, Să mă fac un strugurel,
Să mă facă o căpiță, Să mă mînce-un voinicel.[35]
Să mă ieie boii-n coarne,

Îndeosebi descîntecele se complac în atari aglomerări, unde agresivitatea gesturilor se îmbină cu cea verbală într-o imprecație orînduită pe toată gama instrumentelor cu tăiș:

...Duceți-vă la junghiu (cuțăruia) Să-l cuțitoiți,
Să-l sfredeliți, Să-l tesluiți,
Să-l toporîți, Să-l uscați,
Să-l bărduiți, Să-l secați,
Să-l ferestruiți, Să-l fărîmați ...[36]

Uneori, imprecația se amplifică pînă la 14—17 versuri paralelistice, cu grija de a enumera toate formele posibile pentru a le anula eficiența prin puterea cuvîntului:

Tu, spurcate, blestemate...
Nu te umfla ca pitele,
Nu te-ntinde ca șarpele,
Nu scîrțîi ca carele,
Nu rîma ca scroafele,
Nu mieona ca mîțele,
Nu răcăni ca broaștele,
Nu cutcudeța ca găinile,
Nu lătra ca cățelele,
Nu zbiera ca vacile,
Nu necheza ca iepele,
Nu urla ca lupoaicele,
Nu boroșcăi ca boii,
Nu fîșii ca gîscanii,
Nu bolborosi ca curcanii...[37]

7. Se cuvine pus în lumină *paralelismul explicativ*, prin care ideea versului este reluată și amplificată, punctată cu coordonatele necesare, în următoarele două sau mai multe versuri:

...Numai cucul rămînea
Cu doi pui alături e:
Unul zboară și se duce,
Și altul rămîne și plînge.[38]

De obicei, versurile paralele enunță o situație contrastantă:

M-o ajuns un dor ș-o jele...
Dup-o fată ș-o nevastă:
După *nevastă* mi-i dor,
După *fată* stau să mor.[39]

Alteori, versurile următoare aduc o precizare cînd versul prim enunță faptul la modul general, referindu-se numai la categoria respectivă:

...Ș-o făcèm cu cinci izvoarî...
Sî bè dușmanii sî moarî,
Sî bè șî dușmanca mè,
Sî plesniascî ceria-n ie.[40]

sau:

...Și ridică poalele,
De se *văd picioarele:*
Cînd le *văd piciorul* gol,
Mă iau friguri, stau să mor![41]

Versurile explicative se pot înmulți într-o orchestrație mai bogată, dar atari cazuri rămîn totuși raritați:

...vă-n legi ciocoi
Din cheli am sî vă dispoi,
Din chelia di dupî cap
Am sî-nbrac coada de baltag,
Din chelia din chicioari
Am sî-ni fac tiocuri la chistoale.[42]

În genere, atare paralelism explicativ apare, cum s-a văzut, în strînsă simbioză cu anafora. Exemple se găsesc pretutindeni:

...Carnea pe mine a scăzut... *Nici o litră* carne moale,
Nici o litră nu găsești, Nici măduvă în oșcioare. [43]

...Aftul de la inimioară, *Vindecă-mi-l* să văd eu,
Vindecă-mi-l, sorioară Să nu mor de dorul tău! [44]

Tot ca o raritate se înfățișează și paralelismul explicativ alcătuit din 4 versuri, ultimele două aducînd noi detalii ale elementelor din primele două versuri. În colindele muntenești despre voinic și calul său apar versurile:

...Fală ți-am făcut *Ție* de viteaz,
Și *ție*, și *mie:* *Mie* de cal bun!

iar în balada „Badiu", se precizează:

...Tot de Badiul *cîrciumarul*, *Cîrciumarul* frîncilor,
Tot de Badiul *măcelarul:* *Măcelarul* turcilor... [45]

Atari forme ale paralelismului se apropie, cum se va vedea, de repetiția paralelistică, și pot fi considerate ca o fază tranzitorie către aceasta.

8. *Paralelismul sinonimic* se deosebește de cel analogic prin faptul că versul următor (sau următoare) repetă ideea versului precedent, dar cu alți termeni, sinonimi. La reluare, creatorii populari se comportă felurit, unii prin anaforă, adică repetă aidoma parte din versul precedent, alții folosesc în întregime alte cuvinte.

Paralelismul sinonimic, spre deosebire de cel analogic, apare cu totul rar în poezia populară. Specia care îl cultivă cel mai mult e descîntecul, unde se întîlnesc și formele cele mai pline. Apariția lui aici e ușurată enorm de scurtimea versurilor, adesea alcătuite numai dintr-un verb. De aceea, sinonimia extinsă la două versuri e folosită în chip curent:

Ce te *vaieți* (cutare), Ce să nu mă *vaiet*,
Ce te *olicăiești?* Ce să nu mă *olicăiesc* ... [46]

sau:

Să nu mai vie *s-o cuțiteze* — *S-o fulgereze* ... [47]

Adesea, paralelismul sinonimic se îmbină cu anafora:

La tine n-are *de ce sta* — La tine n-are *ce căta*...

Acolo *să vă duceți* — Acolo *să vă căraţi*...[48]

De multe ori, sinonimia se întinde pe trei sau chiar patru versuri:

Cum *să nu plîng*, Și să *mă olicăiesc*...[49]
Să mă *vaiet*

Olicăindu-mă, *Chirăindu-mă*...[50]
Văitîndu-mă,

Cuprinzînd cîte patru versuri:

M-am *cîntat*, M-am *tînguit*,
M-am *văietat*, M-am *glăsuit*...[51]

În celelalte specii, paralelismul sinonimic apare doar incidental și, cu foarte puține excepții, redus la două versuri consecutive. În cîntecele lirice pare mai frecvent în Moldova și Muntenia:

Să mă-alătur cu tufanu ...Fără doar m-am întristat
Și să samăn cu lăstaru...[52] Veselia mi-am stricat.[53]

Îndeosebi cîntecele faimosului rapsod Petrea Crețul Șolcan sînt presărate cu versuri sinonimice:

Sufletul mi-am amărît, Inimioara-mi potolește,
Viața mi-am posomorît... Sufletelu-mi răcorește...

Bea bogatul și săracul, Cu cuvîntul îl tăia,
Bea stăpînul și argatul... Cu vorba că-l atingea...

Ci sînt ahturile mele
Și dragoste tinerele...[54]

în Moldova:

La inimă ce te doare, De la noi, bade, amîndoi,
Ce durere te doboară... De la mine, de la tine...

Stăi, nu fugi, nu te duce, Doru tău m-o-ngălbinit,
Așteaptă, mă rog fierbinte... M-o uscat, m-o veștezit...[55]

Mă nieram di ci mă uscam, ...Șăpti gînduri mă găsesc,
Mă tochèm di pi chicioari... Șăpti focuri mă pălesc.[56]

Cîntecele din Transilvania oferă mai puține exemple:

...Dup-o scumpă de mireasă,
Dup-o dragă de nevastă [57].

...Nu te, soră, obida,
Nu te, maică, spăria'...[59]

...Nu-s mure ca ochii mei.
Că la ochi îs neghinuță...[58]

Mai des, paralelismul semantic se îngemănează cu anafora:

Împăratu stăpînește,
Împăratu folosește...[60]

...*Numai una* am uitat,
Numai una am greșit...[61]

În balade, paralelismul sinonimic apare cu regularitate neașteptată numai în variantele zise de Petrea Crețul Șolcan. Aproape fiecare baladă culeasă de la el oferă exemple, de obicei îmbinate cu anafora:

...Un pom ofilit,
Un pom cătrănit...

Nimic nu găsea,
Nimic nu vîna...

...Pe mal d-o scotea,
Pe mal d-o zvîrlea...

Ea, cînd te-a făcut,
Ea, cînd te-a născut...

...După ce mergea,
După ce umbla...

Și mereu se tot gîndea
Și mereu se socotea...

...Fata că-mi țipa,
Fata că-mi striga...

Că te-oi răsplăti
Și te-oi milui...

...Frumos mi-o scălda,
Frumos mi-o-mbăia...

Nu ne-au botezat,
Nu ne-au creștinat...

...Vîlcul iarăși se ruga,
Vîlcul iarăși îi zicea...

Și d-atunci se trase
Și d-atunci rămase...

Tu, mai înțelept
Și mai priceput...

Iar cînd ajungea,
Cînd apropia...

Acas-o lua,
La curți o ducea...

Un glas tînguios,
Un vaiet duios...

Că, la el de se uita,
La picioare de-l privea...

S-o deștepte, nu-ndrăznea,
S-o scoale, nu cuteza...

Vorbă dulce-i răspundea
Și din gură mi-i zicea...

El se tot gîndea
Și se socotea... etc. [62]

La ceilalți rapsozi, paralelismul semantic apare cu totul sporadic: abia se pot cita cîteva exemple. Ceva mai multe pot fi surprinse în Muscel:

...Să se-nflorărească,
Să se-mpodobească...

Să nu cunoască lumea,
Să nu vază lumina...

Copila plîngea,
Copila gemea...

Cum stă bine la voinici,
Cum stă bine la haiduci...

De le-a rătăcit
Și le-a risipit...

Și mult se plîngea
Și se jeluia...

Cucu, măre, s-amăra
Și, măre, se necăjea...

Din gură-i grăia,
Din gură-i zicea... [63]

Cîte un exemplu la cobzarul Nicolae Pantelimoneanul din București

...Nu te prea grăbi — Nici nu te pripi... [64]

și în balada „Mătieș-Crai" din Voila Făgărașului:

...Să știi c-am murit
Și m-am prăpădit...

La năframă se uita
Și năframa și-o vedea... [65]

Mai rar se întîlnește paralelismul semantic cuprinzînd trei sau patru versuri, acestea numai în producțiile cu caracter epic. Astfel, în „Cîntecul zorilor" din Banat:

Cam cu multă *jele*,
Mai multă *durere*

Și mai mult *bănat*... [66]

într-o colindă sălăjană:

I-am bătut și ne-o bătut,
I-am pușcat și ne-o pușcat,

I-am tăiat și ne-o tăiat... [67]

Mai multe la Petrea Crețul Șolcan:

De mîn-o lua,
De braț o prindea
Și mi-o apuca...

Cum s-au domuit,
Și cum s-au vorbit
Și cum s-au șoptit...

Fiu dintr-însul dobîndea,
Copilaș i se năștea,
Fecioraș i se ivea...

Unde-ai auzit
Ș-ai mai pomenit,
Unde-ai cunoscut,
Unde-ai mai văzut... [68]

Cîteodată, paralelismul semantic e realizat printr-o seamă de subtilități suplimentare. El poate fi astfel obținut și prin

inversarea ordinei cuvintelor, însoțită uneori de unele schimbări flexionare:

De la *puica* drăguliță,
De la mîndra *puiculiță*...[69]

... Să vorbim de-a noastră *jele*
De jele să mai vorbim...[70]

Inversiunea poate fi întru totul simetrică:

Nu mă arde, nu mă frige,
Nu mă frige, nu mă arde...

Nalbă-n casâ poa'să-i criascâ
Poa'sâ-i crească nalbă-n casâ...[71]

Mai rar paralelismul sinonimic poate fi fragmentat după schema emistihului:

...Unde calci,
urmă nu faci,

Unde ședzi,
urmă nu vezi...[72]

Ca să zbor,
unde mi-i dor

Și să trag,
unde mi-i drag.[73]

Uneori, paralelismul sinonimic e mărginit la un singur vers, cele două jumătăți repetînd aceeași imagine cu ajutorul altor cuvinte. Atari cazuri sînt rare și pot fi surprinse în mai multe specii. În colindele muntenești:

Nu *strica*, nu *fărîma*...
Ispitindu-l și-*ntrebîndu-l*...

Că-mi *venea* și-mi *alerga*...
Umblăm, trepădăm...[74]

În cîteva cîntece:

Făr'di *grijî*, făr'di *triabî*...[75]

Nu-l *rumpe*, nu-l fă să *pieie*[76]

Fără *drum*, fără *cărare*...

Șaica mea, *corabia*...[77]

Mai numeroase se vădesc în balade:

Cam *sglobiu* și cam *deliu*...

Mă *căsnesc*, mă *chinuiesc*...

Și-mi *țipa*, și-mi *țiuia*...

Le-a *vîndut*, le-a *prăpădit*...

Se *gîndea*, se *socotea*...[78]

O formă aparte a paralelismului sinonimic este și ceea ce s-ar putea numi *paralelismul numeral*, în care două versuri exprimă aceeași cantitate numerică, într-un vers în chip

exact, în celălalt folosind scăderea sau înmulțirea. Atare paralelism apare numai în poezia epică, cu precădere în balade. Într-o colindă, hora se învîrteşte:

...De opt ori tot cîte nouă — Îmi fac şaptezeci şi două... [79]

În balade, cantitatea egală e realizată de asemeni prin înmulțire:

...De trei ori tot cîte nouă — Îmi fac douăzeci şi şapte... [80]

dar mai adesea cu ajutorul scăderii:

Patruzeci şi cinci — Cincizeci fără cinci... [81]

Adunarea e folosită în chip neaşteptat în balada „Fata Neagului":

Cu trizeci şi tri de lei Şi pe-atîta lîngă ei... [82]

În narațiunile în proză, paralelismul sinonimic se întîlneşte cu totul sporadic, atunci cînd povestitorul doreşte să facă mai înțeles pasajul respectiv. Cîteodată, el e îmbinat cu repetiția:

„I porînceşte, s-a da' jos, a *plecat*. *A pleca*' dracu, iar s-a *dus*". „Voi aici cu *boiatu*-aiesta n-avez dă *lucru*, cu *prunc*u-aiesta n-avez lucru, n-aves *triabă* la iel."[83]

Paralelismul, îndeosebi cel semantic, nu apare decît în poeziile populare ale unor popoare, cu precădere în cîntecele epice. E semnalat astfel la finlandezi, apoi la alte popoare fino-ugrice: la ostiaci, la care fiecare idee poetică este exprimată paralel, al doilea vers folosind termeni sinonimi, la voguli cu o frecvență mai scăzută, apoi la sirieni şi la mordvini, pe cînd la ceremişi paralelismul sinonimic e foarte rar, însă frecvent cel analogic. În eposul estonian şi finlandez, versurile paralele depăşesc 70% din totalitatea lor, îndeosebi în „Kalevala", iar în descîntece şi alte cîntece rituale, procentul e şi mai ridicat, ajungînd pînă la 88%. Paralelismul sinonimic a atins o cizelare uimitoare în poezia finlandeză. Ca atare, repetarea aceluiaşi cuvînt se întîlneşte cu totul excepțional, sau sînt repetate numai părțile secundare ale vorbirii: adverbe, pronume, prepoziții [84]. Uneori, el e îmbinat cu para-

lelismul analogic, ca în acest pasaj, unde primele două versuri sînt analoage, al treilea sinonimic:

Äiä on sinne mennehiä, Mulți au mers acolo,
Ei paljo palannehia, Nu mulți cei întorși,
Vähä sieltä tullehia.[85] Puțini cei veniți de acolo.

Paralelismul sinonimic cuprinde în genere două versuri, foarte rar patru sau mai multe. Pot fi întîlnite trei tipuri de versuri pereche: a) conținînd aceleași elemente; b) primul vers are un element absent în al doilea; c) al doilea vers are un element absent în primul. În genere, cel puțin două cuvinte ale versurilor sînt sinonime. În paralelismul sinonimic, jumătate din cuvintele paralele sînt substantive.[86]

La celelalte popoare învecinate — letoni, lituani, scandinavi — paralelismul e doar un fenomen sporadic, netipic și aproape întotdeauna numai analog. În bocetele rusești e frecvent, îndeosebi cel sinonimic, dar în bîline e accidental, pe cînd la unguri, paralelismul se vădește o raritate, fiind întrucîtva mai frecvent cel analogic.[87]

În runele scandinavice au fost semnalate doar cîteva exemple de paralelisme sinonimice din care dăm în traducere:

Ți-oi spune-o sigur: nu li se găsesc semeni în toată Norvegia,
Vă voi spune într-un cuvînt: nu li se găsesc semeni în toată lumea...
Nava nu mai cîrmea: toți păliră, eroii atît de viteji,
Nava începu să se clatine, pe care nimeni n-o mai putea ține de cîrmă...[88]

Paralelismul sinonimic nu este semnalat nici în lirica sîrbocroată și macedoneană, căci repetările întocmai ale versurilor cînd se arată atitudinea celor trei protagoniști, cu excepția versului final care semnalează hotărîrea diferită, nu pot fi incluse în categoria acestuia. Cel analogic pare mai răspîndit, îndeosebi în versurile finale ale cîntecelor, adică ceea ce autorul numește „Fügungsparallelismus".[89]

Paralelismul sinonimic a fost generat de două resorturi, unul de natură intimă, adînc umană, celălalt de obîrșie practică, interpretatorică. În exprimarea mai exactă a gîndurilor și simțirilor sale, omul a recurs, de cîte ori a fost nevoie, la o formulare suplimentară, în primul rînd la ajutorul sinonimelor, care reprezintă o cale mai economicoasă decît subterfu-

giul ocolurilor eufemistice. Practica poate fi surprinsă în viața de toate zilele, precum și în scris, atunci cînd faptul trebuia reliefat cu mai multă putere. Alegînd la întîmplare, iată în „Jalnica cîntare a lui Zilot" din 1823 pasajul în care descrie haosul de după bejenirea Bucureștilor în urma intrării în țară a eteriștilor lui Ipsilant și a apropierii de oraș a oastei lui Tudor Vladimirescu: „Oh! cerule, cum mai puteai răbda? Credeți-mă, cititorilor, că se înpîclase văzduhul, cît nici soarele parcă nu-și mai da razele sale. O *spaimă, o groază*, un *țipăt*, un *ramăt* (subl. n.) în toate părțile, încît ziceai: crapă, pămîntule și ne înghite. Tudor dar, țiind drumul Bucureștilor precum s-au zis, au și intrat în București mai naintea sosirei lui Ipsilant la Ploiești..."[90] Pasajul e revelator: instinctiv, autorul a alergat la cumulul de sinonime pentru a sugera cu mai multă putere situația dramatică din 1821. Reluarea ideii prin alte cuvinte a fost semnalată și în poezia bizantină, îndeosebi în cîntările lui Teodor Studitul.[91] Apoi, în traduceri, mai cu seamă în cele vechi, adesea neologismul se vede însoțit de un termen popular menit să-l explice și această practică a dus în literatura veche franceză la procedeul îmbinării cuvintelor două cîte două. De aci s-a ajuns la stilul de cancelarie, încărcat și pompos, recomandat de tratatele de retorică ale epocii. Astfel, în loc de a scrie, simplu: „...lors même qu'on les comblait de *toutes sortes d'honneurs*", se recomanda să se spună: „lors même qu'on leur avait rendu *les respects les plus profonds* et *les honneurs les plus magnifiques*". Moda expresiilor duble a durat pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea, după cum atestă și corecturile de purificare ale lui Montaigne.[92] Oratoria pompoasă s-a complăcut mereu în atari repetări sinonimice prin care fraza devenea mai răsunătoare și mai înflorită.

În creația folclorică, reluările sinonimice au fost impuse de modul zicerii întinselor cîntece epice. Astfel, cel puțin în Finlanda a fost consemnată practica de a debita aceste cîntece de către doi inși: cel dintîi cînta un vers, al doilea îl relua, repetîndu-i însă conținutul cu alte cuvinte.[93] Ea explică prezența masivă a versurilor paralele, îndeosebi a celor sinonimice, în „Kalevala" și în celelalte cîntece epice din nordul Europei și probabil după modelul acestora s-a încetățenit și în bocetele rusești paralelismul sinonimic. Acest mod de interpretare nu a fost atestat în sud-estul european, căci

la sîrbi, macedoneni și albanezi, al doilea cîntăreț obișnuia să repete întocmai versul debitat de interpretul principal.[94] De aceea rămîne o taină frecvența neobișnuită — în comparație cu ceilalți interpreți — a paralelismului sinonimic la Petrea Crețul Șolcan: pe alocuri, pare să ți fost dictat din necesități de rimă, pentru a nu rămîne versul stingher, dar aceasta nu se adevărește decît în unele cazuri. Nici frecvența lui apreciabilă din descîntece nu se lasă clar detectată în rădăcinile ei: ea pare impusă de tehnica repetării care domină în genere eficacitatea descîntecelor, dar presărarea ei la locurile de maximă încordare pare să indice necesități expresive care țin de un gust estetic desuet, arhaic. Căci nu mai încape îndoială că paralelismul sinonimic e o relicvă dintr-o poetică primitivă, de mult depășită, dovadă dispariția sau raritatea lui extremă din zonele și speciile evoluate și dăinuirea lui marginală tocmai în ținuturile mai conservatoare, favorizată și de unele practici proprii, izvorîte din aceeași viziune arhaică, apoi atestarea lui încă din zorile istoriei, în primele narațiuni versificate ale literaturii babiloniene.[94a]

9. *Repetiția paralelistică.* O formă mai complicată, izvorîtă dintr-un sistem mai elaborat, de data aceasta numai pe baze estetice, se vădește a fi gruparea de cîte patru versuri — uneori mai multe — în care ultimele două versuri nu sînt decît repetarea celor dintîi cu schimbări doar în final, mai cu seamă în cuvîntul rimat. De data aceasta, asistăm la o repetare încrucișată: versul 1 este reluat de versul 3, iar versul 2 de versul 4, iar cînd grupa se extinde la 6 versuri versul 1 e reluat de versul 4, versul 2 de versul 5, iar versul 3 de versul 6 etc. Pînă acum, cercetătorii au înscris această formă în rubrica lărgită a paralelismului, dar el se deosebește de acesta prin două caracteristici esențiale: a) spre deosebire de paralelismul sinonimic, versul e repetat întocmai, cu aceleași cuvinte, exceptînd partea finală[95]; b) reluarea nu are loc în versul următor ci, peste un vers, sau peste două versuri, chiar trei, în opoziție cu paralelismul propriu-zis, unde reluarea nu e decît consecutivă, fără dislocări de întinderea unui vers. Ramón Menéndez Pidal a numit această formă „repetición paralelística"[96], mai adecvată, întrucît cuprinde cele două caracteristici diferențiatoare. Ea se realizează în două feluri: prin sinonimie, cînd exprimarea schimbată din final

redă același conținut cu partea corespunzătoare a versului pe care îl repetă, și prin enumerare, cînd finalul versului repetat aduce o altă nuanță, un aspect inedit, în orice caz ceva nou în comparație cu versul pe care îl repetă. Adesea, cele două forme se îmbină, după cum se întîlnesc și îmbinări ale repetiției paralelistice cu paralelismul, atît analogic cît și sinonimic. Uneori, însăși arhitectonica versurilor paralele indică drept model repetiția paralelistică sinonimică creatorul popular oprindu-se undeva la jumătatea drumului, ca în acest cîntec transilvănean:

...Că leacu urîtului, Că urîtul n-are leac
În fundu pămîntului; Numa scîndura de brad...[97]

Repetiția paralelistică enumerativă în forma cea mai simplă se realizează într-o grupare de patru versuri consecutive:

1. ... C-am lăsat boi *înjugați* 3. Și-am lăsat boii *trăgînd*
2. Și părinții *mîniați;* 4. Și părinții mei *plîngînd*...[98]

Cum se vede, versurile 3 și 4 repetă versurile 1 și 2, cu excepția cuvintelor din rimă care, deși se referă la aceeași categorie mai largă, aduc totuși ceva nou, versurile 3 și 4 exprimînd o gradație și anume tocmai faza următoare: *înjugați-trăgînd* și *mîniați-plîngînd*. În rest, diferențele formei sînt cu totul neglijabile: conjuncția *că* înlocuită la repetare prin *și*, impusă de ipostaza de adaos, adjectivul posesiv *mei* inserat numai din necesități metrice. Atare repetiție este frecventă în cîntecele lirice din toate provinciile țării [99], cu nuanțe în care uneori e greu de discernut dacă poetul popular a strecurat o aluzie sinonimică sau o precizie firească a intenției gradaționale:

...Murgu tragi la *popas* Murgu tragi la *grăunți*
Și voinicu unde-o *mas;* Și voinicu la *puicuți*...[100]

În succesiunea versurilor se întîlnesc și cîteva abateri, atît de puține, încît pot fi socotite excepții. Astfel, ordinea versurilor poate fi deranjată, versul 1 fiind repetat de versul 4.

...Și pe lună și pe *stele* Și pe cald și pe răcoare
Și pe-ntunerece grele Și pe lună și pe *soare*. [101]

Alteori, între versurile repetate se intercalează două sau trei versuri neutre, adaose pentru a explica starea descrisă,

servind astfel de introducere și la versurile repetate în final:

Păsăruică *cu cunună*
Nu cînta seara *pe lună*
Că inima mea nu-i bună,
Că-i încinsă cu curele
Mîncată de dor și rele!

Păsăruică *de izvor*
Nu cînta noaptea *că mor.* [102]

Repetiția enumerativă mai poate introduce o opoziție sau o alternare între două soluții date. Contrastul poate opera cu noțiuni opozante de nuanță extremă:

...De mi-o ședea, maică, *bine,*
Să le las *pe lîngă mine;*

De mi-o ședea, maică, *rău*
Să le las *la Dumnezeu...* [103]

Adesea, contrastul e revelat în toate cele patru versuri, în opoziții paralele, pe de o parte între versurile 1 și 2, apoi 3 și 4, pe de alta între versurile 1—3 și 2—4:

Badea **alb** *ca laptele*
Eu mă-ntorc cu *spatele;*

Badea **negru** *ca tina,*
Eu mă-ntorc cu *inima.* [104]

Cîteodată, contrastul e exprimat formal, pentru a putea introduce enumerarea din celelalte versuri, dar forma negativă îl readuce la același conținut, ca și versul pe care îl repetă:

...Că ți-a dat creștere *rea,*
De latri ca o *cățea;*

Nu ți-a dat creștere *bună*
De latri ca și-o *nebună.* [10]

Alternările contrastante se referă cel mai adesea fie la părinți:

...De-ar fi-on tată cît de *bun,*
Tăți copiii i-s pă drum;

De-ar fi o maică cît de *rè*
Tăț copiii-s lîngă iè [106].

fie la sex, flăcău-fată, iubit-iubită, nun-nună etc.:

Doamne dă-mi și mie-un *soț,*
Să nu umblu ca un *hoț;*

Dă-mi și mie doamne-o *soață,*
Să nu umblu ca o *hoață* ...

Măi bădițo, tu ești *cîne,*
Că nu te ții direpț cu *mine;*

Ba tu mîndră ești *căța,*
Că nu ții direpț așa.

Doamne, ține pe *nunu,*
Să-mi mai cunune *unu;*

Doamne, ține pe *nuna,*
Să-mi mai cunune *una.* [107]

Opoziția poate fi redusă la *mie-ție:*

...Ție paie și *ovăs,*
Mie gură și *scoverzi;*

Ție paie și *alac*
Mie gură și *colac.* [108]

În cîntecele epice, repetiția enumerativă se întîlnește mai rar, ceea ce e în concordanță cu specificul speciei de a nu zăbovi în relatarea incidentelor prin atari reluări. În baladele muntenești abia se pot spicui cîteva exemple:

...Nu ți-e roșul de *vînzare,*
Să-ți dau *galbeni și parale;*

Nu ți-e roșul de *schimbare,*
Să-ți dau altul și mai *mare...* [109]

Cînd fu soarele la *prînz,*
Să mi-ți vezi luptă cu *plîns;*

Cînd fu soarele-n *chindie,*
Să vezi luptă cu *mînie...*[110]

Baladele transilvănene, mai scurte și mai apropiate de cîntecele lirice prin melodică și prilejurile de interpretare, se vădesc mai receptive la acest procedeu poetic. Astfel Floarea (Ilinca) răpită de turci se roagă:

— Deslegați-mi, turci, mîna
Să-mi spăl poala *rochiii*
De sîngele *tăicuții,*

Să-mi spăl poala *zadiii*
De sîngele *măicuții!*[111]

În colinde, repetiția enumerativă se întîlnește și mai rar, dată fiind parcimonia verbală atît de caracteristică speciei. În colecția lui G. Dem. Teodorescu se află inserată numai această:

...Mai mult *busuioc*
Decît *siminoc,*

Mai mult *trandafir*
Decît *calomfir...*[112]

Întrucîtva mai frecventă apare în colindele din Transilvania nordică, unde ceata nu e riguros organizată ca în sud. Aici, colindă cete de copii și maturi de-a valma, femei și fete, uneori în cete mixte și de obicei numai în vecinătate și pe la rudenii. În consecință, textele au scăpat de sub controlul sever al unei cete (mai exact, al conducătorului cetei) și au putut primi ornamentări similare cîntecului propriu-zis. Mai cu seamă în variantele „Mioriței" se pot vedea la sfîrșit versuri ca:

...Oile *cornute*
L-o cîntat pă *munte;*

Oile *bălăi*
L-o cîntat pă *văi.* [113]

Uneori, întîlnim versuri cunoscute din cîntecele de nuntă:

...Cînd a face plopu *mere* Cînd a face plopu *nuci*
Și răchita *vișinele* Și răchita *mere dulci*. [114]
Și-om mînca, soră, din ele:

Fiindcă enumerarea se poate extinde, ea incită verva creatorilor populari la o înșiruire prin care cele două versuri inițiale sînt preluate pînă de unsprezece ori! Mai frecventă e reluarea lor de două ori:

...Cînd o văd la *foc șezînd* Parcă văd un *ghem de lînă;*
Parcă văd un *urs plîngînd;* Cînd o văd pe *la-nsarat,*
Cînd o văd sara *la lună* Parcă-i on *motan plouat*. [115]

Repetiția întreită a contrastului se întîlnește cu totul rar, dat fiind că în genere opoziția este prin construcție dual㠖

...De-i lua una *ca și mine* Dumnezeu să-ți *facă casă;*
Dumnezeu să-ți *dea tot bine;* De-i lua una *mai urîtă,*
De-i lua una *mai frumoasă,* Dumnezeu să *nu-ți ajute*. [116]

Repetiția enumerativă reluată de două ori se întîlnește cu totul sporadic în cîntecele epice. În colinde:

...Cîți îl că *vedè* Tăți îl *surzuiè;*
Tății își *vorbè;* Cîți din el că *bè,*
Cîți îl *c-auzè* Tății își *timniè*... [117]

În balade și în cîntecele funebre e mai rară. [118]

Reluarea de trei ori a primelor două versuri e mai rară decît precedenta:

Cîntă păsăruica-n *salce,* Cîntă păsăruica-n *poartă,*
Puiculița, bade, *zace!* Puiculița, bade-i *moartă;*
Cîntă păsăruica-n *soare,* Cîntă păsăruica-n *nuc,*
Puiculița, bade, *moare!* Puiculița, bade-o *duc!* [119]

Celelalte reluări se întîlnesc cu totul sporadic. Repetarea de cinci ori:

...Trage-oi coasa pîn *costrei* Găsi-oi dragostea-n *patru;*
Găsi-oi dragostea-n *trei;* Trage-oi coasa pîn *sipici,*
Trage-oi coasa și pîn *rouă,* Găsi-oi dragostea-n *cinci;*
Găsi-oi dragostea-n *două;* Trage-oi coasa și *pîn fîn,*
Trage-oi coasa pîn *banatu,* Găsi-oi d-un *lucru bun*...[120]

Repetarea de şase ori:

...Dară mi-o spus nişti *ungureni*,
C-a fost ieri la *Folticeni*;
Şi mi-o spus nişti *arnăuţi*,
Că-o dormit ieri la *Cernăuţi*;
Şi mi-o spus nişte *cucoane*,
C-o trecut dorul *prin poame*;
Şi mi-o spus nişte *neveste*,
C-o trecut dor şi *mai este*;
Şi mi-o mai spus nişte *fete*,
Că l-o văzut prin *pomete*:
Şi mi-o spus nişte *copile*,
C-o trecut dor şi *mai vine*.[121]

Într-un număr mai restrîns de cîntece, unitatea repetată creşte la trei versuri:

...Mă întreabă de *cercei*
Cine-a dat banii *pe ei?*
Cui i drag de *ochii mei!*
Şi mă-ntreabă de *mărgele*
Cine-o dat banii pe *iele?*
Cui i plac *buzele mele!*[122]

Unele exploatează aspectele contrastante: fată-nevastă, mamă-vitregă, deal-şes etc.:

Nu mă da, maică, la *deal*,
Că se face grîu *rar*
Şi iarba toată *şovar*.
Şi mă dă, maică, la *şes*,
Că se face grîu *des*
Şi iarba toată *ovăs*.[123]

Contrastul devine mai incisiv cînd creatorul popular ştie mînui nuanţele ce se nasc din inversarea substantivelor:

Cine-a-mpărţit *dragostea*
Lui şi-a luat cu *sacu*,
Mie mi-a dat cu *acu*;
Cine-a-mpărţit *urîtu*
Lui şi-a luat cu *acu*,
Mie mi-a dat cu *sacu*.[124]

Repetarea unui atare terţet de mai multe ori e întîlnită cu totul sporadic:

...Mai de neam şi mai *cu haz*,
Nu ca tine, un *pricaz*,
De mă tot dai de *necaz*;
Mai de neam şi mai *d-aşa*,
Nu ca tine, o *farfara*,
De-ţi dai gura p-o *para*;
Mai de neam şi mai de *viţă*,
Nu ca tine-o *rămăşiţă*,
De-ţi dai gura pe *uliţă*.[125]

În cîntecele lirice mai apare şi grupul de patru versuri care e reluat în următorul catren. De obicei, repetarea exploatează aspectele contrastante:

...Să fii, mîndră, *sănătoasă*
Ca şi-o *vioară frumoasă*,
Cînd înfloare vara-n *faţă*,
Umple lumea de *dulceaţă*.
Să fii, bade, *sănătos*
Ca şi-un *trandafir frumos*,
Cînd înfloare vara-n *dos*,
Umple lumea de *miros*.[126]

Cînd grupul e repetat de două ori, repetiția versurilor nu mai este pură, ivindu-se și formulări noi:

...La pămînt la rădăcină — Și cîntă așè *cu jele,*
Cîntă mama *cea bătrînă* — Pică frunza-n *pădurele.*
Și cîntă așè *frumos,* — La *mijlocul* nucului
Că pică frunzele *jos.* — Cîntă *puii* cucului
Iar în *vîrful* nucului — Și cîntă cu *glas subțire*
Cîntă *tata cucului* — Pentru-a noastră despărțire. [127]

Cînd grupul repetat e alcătuit din cinci versuri, el dezvăluie un contrast cu temă erotică:

...Cînd veneam seara la tine, — Dar de cînd nu vin la voi,
Casa-ți era *văruită* — Casa-ți e *stînă de oi,*
Și cărarea *bătucită,* — Prin grădină *numai scai,*
Prin grădină *flori și mintă,* — Pe cărare *putregai,*
La poartă aveai oglindă; — La poartă oglindă n-ai. [128]

Uneori repetiția paralelistică enumerativă se restrînge la cîte două emistihuri:

Dintr-o *peară,* — Dintr-o *prună*
aveam o *vară* — aveam o *lună.* [129]
Mai rar la trei emistihuri. [130]

De multe ori însă repetiția enumerativă e deficientă, creatorul popular nu a mai putut exploata ideea poetică prin repetarea jumătății versului, ci a fost silit să formuleze un vers nou. De obicei, versul 1 e repetat de versul 3, dar versul 2 rămîne stingher:

...Pe o floare de *bujor* — Pe o floare de *gheorghină*
Să nu-i duc atîta dor; — Să grăbească și să vină! [131]

În mai puține cazuri, dimpotrivă, versul 1 rămîne stingher:

...Ochișorii mi-oi deschide, — Numa buzele mi-oi mișca,
Doisprezece m-or *cuprinde;* — Doisprezece m-or *pupa.* [132]

Versurile stinghere aduc fie o completare a ideii poetice, fie o exprimare echivalentă, dînd la iveală același conținut ca și versul precedent. Paralelismul conținutului poate fi riguros:

Cine iubește *vecină* — Cine iubește *departe*
Pă picioare nu să-ntină; — Tăt îi tină și pă spate. [133]

Cînd gruparea repetată se întinde pe mai multe versuri, neregularităţile se evidenţiază şi mai mult. Astfel, alături de versuri repetate întocmai, apar unele enumerative urmate de versuri paralele:

Şi-o lăsat cu jurămînt,
Cine m-a băga-n pămînt
Să-mi facă săcriu de nuc,
Cu capacu de tumbac
Să se scrie pe capac,
Ce-am avut pe lume drag.

Şi-o lăsat cu jurămînt,
Cine m-a băga-n mormînt
Să-mi facă groapa afund,
Să nu putrezesc curînd,
Să putrezesc la cinci ani,
Să fac voia la duşmani. [134]

10. *Repetiţia paralelistică sinonimică* se deosebeşte de cea enumerativă prin alternarea la sfîrşitul versurilor a unor cuvinte (sau expresii) sinonime. Ea reprezintă ca atare o formă mai înaltă de elaborare, deşi faptele o arată a fi de grad mai arhaic. O formă tranzitorie de la paralelismul semantic la repetiţia sinonimică a putut fi surprinsă mai sus în puţinele cazuri cînd sinonimia e restrînsă la două versuri consecutive, al doilea repetînd pe cel dintîi, cu excepţia cuvîntului din rimă, deci o anaforă extinsă la trei sferturi din lungimea versului:

...Să văd moarte cu *leşin* — Să văd moarte cu *suspin*. [135]

Alteori, al doilea vers nu e decît inversarea celui precedent:

...N-am copii şi n-am muiere — N-am muiere, n-am copii... [136]

În repetiţia sinonimică, ideea poetică se întinde de obicei pe cuprinderea primelor două versuri, versurile 3 şi 4 reluîndu-le cu varierea sinonimică de la rimă:

...La horă mă-ndes, *mă-ndes*,
Dar de furcă fug *şi hăs;*

La horă mă *duc cîntînd*,
Dar de furcă fug *plîngînd*. [137]

Ea e destul de frecventă în lirica din Transilvania şi Moldova nordică, [138] cu totul sporadică în sudul ţării, atît în cîntecele lirice, cît mai cu seamă în balade şi în cîntecele rituale funebre. [139] Uneori, cuvîntul sinonim e un arhaism reîmprospătat cu acest prilej:

...Că de cînd m-ai *cununat*,
Tot cu urît mi-am *custat;*

Şi de cînd m-ai *logodit*,
Tot cu urît mi-am *trăit*... [140]

Alteori, dimpotrivă, un neologism cu circulație locală:

...Dar acasă ce-a *rămas?* Acasă cine-a *udit?*
Cei cu pălării pe *nas!* Cei cu pălării pe *flit!* [141]

Adesea, sensul sinonimic este ascuns pentru cei care nu cunosc împrejurările enunțate. De obicei, creatorul popular se folosește de sinecdocă:

Eu aici, badea-n *Sibiu,* Eu aici, badea-n *cetate,*
Ce mai dragoste-n *pustiu;* Ce mai dragoste *departe.* [142]
Cetatea fiind de fapt o parte a Sibiului, vechiul „Burg" în care se aflau cazărmile.

Contrastul apare mult mai rar decît în repetiția enumerativă:

...C-am iubit un om *frumos* Și am iubit on *dièmant*
Și ni-am luat on *ticălos* Ș-am luat on *blastamat.* [143]

Se întîlnesc apoi numeroase cazuri în care sinonimia pare forțată la prima vedere, ea se lasă percepută numai cu sprijinul celorlalte versuri din catren:

Lung îi drumu și *pustiu,* Lung îi drumu și *sîcret,*
Mult ma uit și nu *mai vii;* Mult ma uit și nu *ti văd...*

...N-am nici pușcă, nici *chistol,* N-am nici pușcă nici *halici,*
Să-i hrănesc de ce li-i *dor;* Să-i hrănesc de *ibovnici.* [144]

De asemenea, în următoarele versuri:

Răsărit-a luna-n *prag,* Răsărit-a luna-n *șură,*
Nu-i aici cine mi-i *drag;* Nu-i aici cine-mi dă *gură...* [145]
prag și *șură* pot fi socotiți sinonimi în acest context dacă se ține seama că în șura lipsită de ferestre și crăpături luna nu poate intra decît pe ușă, pragul luminat putînd reprezenta prima fază a luminării.

În unele cîntece, ideea poetică e concentrată într-un vers, celălalt servind mai mult ca pretext, ca pereche de rimă. Astfel, în balada transilvăneană despre logodnicii nefericiți, flăcăul cere mamei un „giolgiu":

Și mi-l rupe-n patru *foi* Și mi-l rupe-n patru *lați*
Și ne-ngroapă pe-*amîndoi;* Și ne-ngroapă *ca pe frați...* [146]

Poziția parazitară, de umplutură a unui atare vers e și mai evidentă atunci cînd creatorul popular recurge la ajutorul versului cu funcție introductivă *frunză verde...* sub feluritele lui aspecte:

Trandafir crescut în *iarbă* — Trandafir crescut în *fîn*
Rău-ți stă june cu *barbă;* — Rău-ți stă june *bătrîn.* [147]

În unele cazuri, poetul popular ocolește piedicile lexicale în găsirea echivalentelor de sens recurgînd la o seamă de artificii, unele neașteptat de ingenioase. Cel mai adesea, el utilizează schimbările flexionare, oferite de morfologie. Între acestea, mai frecvente sînt schimbările timpului (și modului) la verbe. Uneori, se păstrează numai un verb:

...Eu dacă *știam,* — Eu de-aș fi *știut,*
Nu mai răsăream; — N-aș mai fi crescut... [148]

alteori, schimbarea afectează amîndouă rădăcinile verbale:

...Și urîtu din ci sî *faci,* — Și urîtu din ci-i *făcut,*
Ia din ceia ci nu-ți *placi;* — Ia din ci-i *niplăcut...* [149]

Ea poate fi inversată cînd alternează optativul cu viitorul:

Dorul mîndrii *vinde-l-aș,* — Dorul mîndrii *vinde-l-oi,*
Dragostea *cumpăra-o-aș:* — Dragostea *compăra-oi...* [150]

sau cînd alternează perfectul compus al indicativului cu viitorul:

...Cîți ca tine *născut-o,* — Cîți ca tine *naște-or,*
Tăți ca tine *pațit-o;* — Tăți ca tine *pați-or.* [151]

Mai rare se vădesc alternările prezentului indicativului cu participiul prezent:

...Sui în deal, *cobor* în vale, — Tot *suind* și *coborînd,*
Trupu neu hodină *n-are;* — Trupu neu hodin' *n-avînd* [152]

Cîteodată, întreg cîntecul e compus din versuri ale căror rime sînt alcătuite din verbe alternînd la timpuri diferite:

Zice lumea c-*am iubit* — Ș-alte rele nu știu *face*
Dar eu n-am *tăgăduit;* — Dar iubesc pe cine-mi *place;*
Zice lumea că *iubesc* — Alte rele n-*am făcut,*
Nici eu nu *tăgăduiesc.* — Ș-am iubit ce mi-a *plăcut.* [153]

În nordul Transilvaniei apare chiar alternanța dintre forma normală și cea apocopată a verbului:

Pana vîntu i-o *clătè*, / Pana vîntu i-o *clătește*,
La inimă mă *lovè*; / La inimă mă *topește*. [154]

La substantive se vede mai întîi alternarea singular-plural:

...Da pe *voi, mîndrele mele?* / Da pe *tine, mîndra mea?*
Trandafir și *cărujele*; / Trandafir și *cărujea*. [155]

Cîteodată, numai un substantiv e afectat de această schimbare, ca în această ingenioasă doină:

Cini umblî *luncili?* / Cini umblî *lunca mari?*
Vasîli cu *slugili*; / Vasîli sîngur calari... [156].

Cînd alternarea privește pronumele, fenomenul amintit e mai frecvent:

Mă duc, maico, de la *tine* / Mă duc, maico, de la *voi*
Plînge inima în *mine*; / Plîngu-mi ochii *amîndoi*... [157]

Alternarea genului e restrînsă de obicei numai la unul din substantive, mai adesea din versul 1:

Noi îți cîntăm *cîntecu*, / Noi îți cîntăm *cînteca*,
Domnu-ți ierte *sufletu*; / Domnu-ți ierte *viața*. [158]

Mai rar din versul al doilea:

...Și-o ramasu-i numa *parii*, / Și-o ramas *prilazurili*,
Să să spândzuri *dușmanii*; / Să să spândzuri *dușmancili*. [159]

Sinonimia mai poate fi obținută prin reluarea cuvintelor de la sfîrșitul versului, dar sub altă formă, printr-un procedeu analog cu cel al derivării. Schimbarea afectează amîndouă cuvintele din rimă:

...Da-i facem un *legănel* / Și-i facem un *legănuț*
Într-un vîrf de *păltinel*; / Într-un vîrf de *păltinuț*. [160]

dar mai adesea numai unul, de obicei cel din primul vers:

...Cu creițarul din *ulcior*, / Cu creițarul din *ulcică*,
Cu tină de sub *picior*; / Cu tină de sub *opincă*. [161]

La reluare, substantivul poate fi schimbat prin verbul cu aceeași rădăcină:

...Aș face din ziuă *noapte* / Și-aș face din noapte *zi*
Și-aș hori pînă la *moarte*; / Și-aș hori pîn-aș *muri*. [162]

sau invers:

Spune-mi, bade, ce *gîndești* — Spune-mi, bade, ce *ți-i gîndu*
De la fața-*ngălbinești;* — De *ți-i* fața ca *pămîntu.* [163]

Uneori, substantivul e reluat prin adjectiv sau prin participiul trecut cu funcție substantivală:

Ață lungă pîn la *cer* — Ață lungă și-*nnodată*
Gura mîndri-i cu *chiper;* — Gura mîndri-i *chipărată.* [164]

În unele cîntece, alternarea afectează pronumele, în primul rînd cel posesiv:

...Ardă cameșa pe *tine,* — Ardă cameșuica *ta,*
Cum arde inima-n *mine;* — Cum arde inima *mea!...* [165]

sau cel personal, potrivit formulelor de politețe:

...De n-a ti, bade, ca *tine,* — De n-a fi ca *dumneata,*
Las să tie-a *mea rușine;* — Las să fie *vina mea.* [166]

Alteori, reluarea aduce o precizare, de obicei un simplu artificiu pleonastic:

...De-aș avea pe *cineva,* — De-aș avea pe *oarecine,*
Nu mi-ar plînge *inima;* — N-ar plînge *inima-n mine!...* [167]

chiar cînd limitarea numerică ar părea necesară:

...Ai dat paie *juncilor,* — Ai dat paie la *doi junci,*
Gurița *voinicilor;* — Gurița la *doi voinici.* [168]

Înrudită cu aceasta este trecerea de la generic la singular, de la specie la individ, repetiția semantică învecinîndu-se de data aceasta cu cea enumerativă:

N-aș juca-o că mi-i *neam* — Nu o joc io că mi-i *vară*
Da o joc că-mi dă *dohan;* — Da o joc că-mi dă *țigară.* [169]

Uneori, precizarea din versurile următoare trădează o subtilitate eufemistică neașteptată:

Bate, doamne, și mai *lasă* — Bate, doamne, și mai *țînc*
Cîte-o copilă *frumoasă;* — Cîte-o copilă *ca mine.* [170]

Cu totul rar, la reluare substantivele primesc cîte un adjectiv:

...Și n-o bate *gîndurile,* — Și n-o bate *vînturi reci,*
Ca pe mine *vînturile;* — Ca pe mine *gînduri seci.* [171]

Destul de des apar pseudosinonimele, obținute prin inversarea cuvintelor în versurile 3 sau 4:

...Zac de *bine*, zac de *rău*,
Zac, bade, de *dorul tău;*
Zac de *rău* ori zac de *bine*,
Zac, bade, *de dor de tine.* [172]

...Că de-i fi drăguță *dulce*,
Vin acasă ți-a aduce;
De-i fi drăguță *aleasă*,
Ți-a aduce *vin acasă.* [173]

Uneori, inversarea e îmbinată cu o dublă anadiploză:

Vai di mini, *mult aș da*
Să nu știe **nimenea!**

Mult aș da, ca *să nu știe*
Nimene ce-mi place mie!... [174]

Se mai văd reluări în care un vers e repetat întocmai [175] sau chiar amîndouă, la început precedate de *ori*, iar la repetare de *nu*. [176] Alteori, între perechile de versuri sinonimice sînt intercalate alte versuri care puteau fi adăugate la sfîrșit, [177] aspect semnalat și la repetiția enumerativă. De asemenea, și aici se pot vedea sinonimii restrînse la emistihuri, deși cu o frecvență mai scăzută:

Ca să *zbor*,
unde mi-i *dor*

Și să *trag*,
unde mi-i *drag*. [178]

Grupul de trei versuri repetate apare mult mai rar decît la repetiția enumerativă, dată fiind dificultatea de a găsi trei sinonime în reluarea aceleiași idei poetice:

Somnu-mi-i, cum aș *dormi*,
Tot aștept, doar ar *veni*,
Bădița de unde-*a fi:*

Somnu-mi-i, cum m-aș *culca*,
Tot aștept, doar ar *pica*
Bădița de unde*va*. [179].

Uneori, dificultatea e rezolvată prin folosirea diminutivelor aceluiași cuvînt îmbinate cu inversarea:

Treși puiu pin *dumbravâ*
Și ńimńica nu ma-*ntrabâ*,
Parcâ nu i-am mai fost *dragâ:*

Treși puiu pin *luncuțâ*,
Nu ma-ntriabâ *ńińicuțâ*,
Parcâ nu i-am fost *draguțâ*. [180]

Alteori, creatorul popular speculează trecerea de la singular la plural, în primele versuri tema referindu-se la *eu-tu*, pentru a fi reluată de repetare sub forma *noi:*

...Otrăvi-s-ar, *otrăvire*,
Cine-a pus ciudă pe *mine*
Că iubesc, bade, cu *tine;*

Otrăvi-s-ar pînă *joi*,
Cine-a pus ciudă pe *noi*
Că ne iubim *amîndoi*. [181]

Grupul de patru versuri repetate se întîlnește numai excepțional:

Da să știe *cineva*,
Cum mi-i mie *inima*,
Mult ar sta și s-ar *mira*,
Cum focu mai pot *îmbla*;

Da să știe *oarecine*,
Cum e inimioara-n *mine*,
Mult ar sta și s-ar *cruci*,
Cum focu mai pot *trăi*... [182]

Unele versuri sînt repetate aidoma, ceea ce ușurează găsirea atîtor sinonime:

...Pîrcălab din *Odobești*
Ce-ai făcut banii *domnești*?
I-am băut și i-am mîncat,
Cu *fetițele* din sat;

Pîrcălab de la *Mizil*
Ce-ai făcut banii *de bir*?
I-am băut și i-am mîncat,
Cu *mîndruțele* din sat. [183]

De cele mai multe ori, repetiția sinonimică apare îmbinată cu cea enumerativă:

Mă duc cruce ca să-mi *fac*,
Fusul sare după *cap*;

Mă duc și eu să *mă-nchin*,
Fusul strigă că nu-i *plin*. [184]

De obicei, în această combinație domină sensul versurilor sinonimice, enumerarea trecînd pe plan secundar, mai mult un auxiliar al ideii poetice care n-a putut fi realizată total cu ajutorul sinonimelor:

...Sărută-mă, dacă poți
Dacă nu, și nu, *și nu*
Sărută-mă și te *du*;

Dacă iară și iar *iară*
Sărută-mă și te *cară* [185].

Totuși, uneori ponderea ideii poetice cade pe versurile enumerative:

Plînge-ți, fată, *păru tău*,
Binele *tătîne-tău*;

Plîngc-ți, fată, *chica ta*,
Binele de la *mă-ta*. [186]

Și aici sinonimia este ocolită uneori prin procedeele amintite. Astfel, cuvintele pot fi inversate:

Finișorii să-ți *trăiască*
Trai dulce să le *tichnească*;

Să-ți trăiască *finișorii*,
Ca să le botezi feciorii... [187]

Alteori, se schimbă timpul verbelor:

...Că pănă l-a *petrecut*,
Cinci părechi de cisme-a *rupt*;

Și pănă l-a mai *petrece*,
Va mai rupe *cincisprezece*. [188]

Sau se recurge la alternarea singularului cu pluralul:

...Cine grăiește de *mine*,
Crească-i labe ca la *cîne*;

Cine grăiește de *noi*,
Crească-i coarne ca la *boi*! [189]

ori la schimbarea genului:

...Și vă pliviți *cepele,*
Nu biciuliți *fetele;*

Și vă pliviți *cepoii,*
Nu biciuliți *feciorii.* [190]

Ca și la repetiția enumerativă, perechea de versuri poate fi reluată de două ori:

...ochii-s negri ca *neghină*
Scoală junii de la *cină;*
Ochii tăi ăi *măzărați*

Scoală junii *necinați;*
Ochii tăi ăi cu *albuș*
Scoală junii din *culcuș.* [191]

Cîteodată, versurile sînt repetate de trei ori:

Cîtî jeli-o fost pi *lumi*
Tătă m-o agiuns pi *mini;*
Cîtî jeli-i pi *pomînt*
Tătă m-o agiuns *pi rînd;*

Cîtî jeli-n lumi *iesti*
Tătă-n mini să *opreşti;*
Cîtî jeli îi pi *sat*
Tătă pi mini-o *pcicat* ...[192]

În chip excepțional se întîlnește și reluarea de patru ori a versurilor:

Apă rece de *izvor*
Cine bea-i trece *de dor;*
Apă rece *de izvoară*
Cine bea să nu mai *moară;*
Apă rea, apă *dulce*

Cine bea, nu se mai *duce;*
Apă dulce, apă *rece,*
Cine bea, de dor îi *trece;*
Apă dulce, apă *lină,*
Cine bea, de dor *i-alină.* [193]

Grupele de trei versuri repetate nu sînt tocmai rare:

Pentru tine, mîndră, *hăi*
Mńi-o perit iarba pe *văi*
Și polog de dzece clăi;

Pentru tine, *mîndruleană,*
Mńi-o perit iarba-n *poiană*
Și polog de nouă cară. [194]

Uneori, la repetare apar cuvinte inversate în vers:

...Că oamenii-s răi în *lume*
Și ne-or pune nouă *nume*
Mie grîu, ție *tăciune;*

Și oamenii-s răi în *țară*
Și nume ne-or pune *iară*
Mie grîu, ție *săcară...* [195]

Repetarea de două ori a unui atare terțet e foarte rară:

...Am sămănat *trandafir,*
N-au răsărit *nici un fir,*
Parcă eu îs cea *de chin;*
Am sămănat *tămăiță*

N-au răsărit nici *o viță,*
Parcă eu îs făr' *credință;*
Am sămănat *busuioc,*
N-a răsărit nici un *smoc,*
Parcă eu îs făr' *noroc!* [196]

În chip excepțional, versurile pot fi repetate de trei ori, dar cu repetarea constantă a primului vers. [197]

Repetarea unui catren e mai frecventă decît la repetiția enumerativă, deși nu e pură:

Cîtă boală ie sub *soare*
Nu-i ca doru *arzătoare*,
Că doru unde se *pune*
Face inima *cărbune*;

Cîtă boală ie sub *lună*,
Nu-i ca doru de *nebună*,
Că doru unde se *lasă*
Face lacrimilor *casă*. [198]

Cîteodată, grupul poate fi repetat de două ori:

Mîndra, la voi în *coșeri*
Sărăcia-i *călușeri*,
Mere mumă-ta cu *sacu*
Sărăcia-și vîră *capu*;
Mîndră, la voi în *poiată*
Sărăcia stă *legată*.

Mere mumă-ta s-o *mulgă*
Sărăcia vrea s-*o-mpungă*;
Mîndră, la voi în *ocol*
Sărăcia-i pe *lădoi*,
Mumă-ta mere s-o *prindă*,
Sărăcia vrea s-o-*mpingă* [199].

Repetarea catrenului de trei ori aduce cu sine și repetarea aidoma a unui vers. [200]

Asemeni repetiției enumerative, și cea sinonimică se arată uneori deficitară, în formă impură. În atari cazuri, cele două versuri sinonimice se îmbină cu cîte un vers paralel, altfel construit:

...Eu cu doina mă *plătesc*
De bir și de *boieresc*;

Tot cu doinișoara mea
De podveadă, de belea... [201]

Completarea repetiției sinonimice se poate realiza prin paralelismul analogic:

...Dar mîndra n-a *căpchiet*
Să dea buze la *băiet*;

Și mîndruța n-a *turbat*,
Să trimată gura-n sat. [202]

dar pare mai frecvent paralelismul sinonimic:

Eu mă duc, urîtu *vine*
Tot alăturea cu *mine*

Eu mă duc, urîtu *mere*
Tot în cărările mele. [203]

Și aici, sinonimia este evitată uneori, fiind înlocuită prin formele paralele existente în dialect *(ciripi-ciripa* [204], *negru-negruță* [205] etc.*)* sau prin alte artificii:

...De cînd s-a dus *dumialui*
N-am dat gura *nimărui*;

De cînd te-ai dus, *băiețele*,
La grumaz n-am pus mărgele... [206]

Repetiția paralelistică se vădește a fi și un procedeu compozițional frecvent în lirică: întregul cîntec poate fi alcătuit numai din versuri repetate, pentru că prin atare repetare

nuanțată, ideea poetică este pe deplin rotunjită,[207] iar construcția de o simetrie perfectă, cu imaginile orînduite oarecum circular, ca într-o horă a cuvintelor.

Repetiția paralelistică apare răspîndită la cîteva popoare romanice, dar în chip insular. Cea mai îndepărtată atestare și totodată cea mai veche se găsește pe teritoriul galleg din colțul nordvestic al peninsulei iberice. Începînd din secolul al XIII-lea, apar în așa-zisele *cantigas de amigos* (cîntece de prieteni) versuri distribuite în felul celor citate:

...Amigo, el que yo mas *queria,*	Amice, cel pe care îl doream mai mult
Venid a la luz del *día;*	Vino la lumina zilei;
Amigo, el que yo mas *amaba,*	Amice, cel pe care îl iubeam mai mult
Venid a la luz del *alba;*	Vino la lumina zorilor.
Venid a la luz del *día,*	Vino la lumina zilei
No traigáis *compañia;*	Nu-ți aduce companie;
Venid a la luz del *alba,*	Vino la lumina zorilor,
No tragais *compaña.*[208]	Nu-ți aduce tovarășă.

Uneori, repetiția paralelistică sinonimică este segmentată de inserarea refrenului:

Ay flores, ay flores do verde *pino;*	Vai florilor, vai florilor de pin verde,
Se sabedes novas de meu *amigo,*	Dacă știți vești despre amicul meu
Ay Deus, e hu é?	Vai, Doamne, și unde e?
Ay flores, ay flores do verde *ramo*	Vai florilor, vai florilor de ramură verde
Se sabedes novas de meu *amado,*	Dacă știți vești despre iubitul meu
Ay, Deus, e hu é?[209]	Vai, Doamne, și unde e?

În lirica populară italiană, repetiția paralelistică pare mai familiară creatorilor populari, după cum ar indica deasa ei frecvență. B. Bartók a făcut, se pare, cel dintîi, apropierea dintre folclorul român și cel italian cu privire la prezența acestui procedeu poetic, subliniind că nicăieri nu e atît de frecvent ca în folclorul românesc.[210]

Repetiția enumerativă e mai rară,[211] mai cu seamă cea care reia versurile de două ori[212] sau de trei ori.[213] O parti-

cularitate a liricii populare italiene pare să fie legarea repetiției enumerative de catrenul precedent printr-o anaforă:

...*Vanne pure dov'hai* fissi i pensieri!	Du-te totuși unde-ți stau gîndurile!
*Vanne pure dov hai'*l pensier *sicuro!*	Du-te totuși unde-ți stă gîndul sigur!
Che tu venga da me non me ne *curo*	Dacă ai veni la mine, nu-mi pasă
Vanne pure dov' hai fissa la *dama.*	Du-te totuși unde-ți stă iubita.
Chi ti ci fa venir? Chi ti ci *chiama?* [214]	Cine te face să vii? Cine te cheamă?

Mai rar pot fi întîlnite și repetiții enumerative deficiente, în care două versuri — de obicei 2 și 4 — alcătuiesc un paralelism analogic sau chiar sinonimic cu oarecari aproximații. [215]

Mult mai frecventă se dovedește repetiția sinonimică în forma ei simplă, adică printr-o singură repetare a versurilor.[216] Ca și cea enumerativă, ea e prezentată ca un fel de prelungire a catrenului precedent prin faptul că ultimul vers al acestuia e repetat parțial sub forma anaforei în primul vers al repetiției sinonimice.

...E *se n'è ito* il mio perfetto amore	Și s-a dus dragostea mea desăvîrșită
E se n'è ito senza dirmi *addio*	Și s-a dus fără să-mi spună adio
Pensa com'è rimasto lo cor *mio;*	Gîndește-te cum mi-a rămas inima mea;
E se n'è ito senza dirmi: *Amore*	Și s-a dus fără să-mi spună: iubire,
Pensa com'è rimasto lo mio *core.* [217]	Gîndește-te cum a rămas a mea inimă.

Cu totul rar, legătura cu catrenul precedent e realizată prin anadiploză:

...Ma non vedo arrivare *il mio diletto.*	Dar nu-l văd sosind pe dragul meu.
Il mio diletto non rivedrò *più*	Pe dragul meu nu-l voi mai revedea,
Morte, fammi morir! Che aspetti *tu?*	Moarte, fă-mă să mor! Ce aștepți?

Il mio diletto non rivedrò *mai !*	Pe dragul meu nu-l voi revedea niciodată !
Morte, fammi morir ! Morte che *fai ?* [218]	Moarte, fă-mă să mor ! Moarte, ce faci ?

Totuși, cel mai adesea, repetiția sinonimică este elucidată prin subterfugii lingvistice, semnalate și în folclorul românesc, cu deosebirea că aici sînt mult mai numeroase și dispun de un arsenal poetic mai bogat. Se obișnuiește astfel ca într-unul din cele două versuri repetate să fie schimbată ordinea cuvintelor, [219] mai mult, nu sînt rare cîntecele în care schimbarea poziției cuvintelor se petrece în amîndouă versurile repetate:

...E chi vi vede e non vi dona il *corc*,	Și cine vă vede și nu vă dăruie inima
O non e nato, o non conosce *amore ;*	Sau nu e născut, sau nu cunoaște iubirea ;
E chi vi ha visto, e il cor non v' ha *donato*,	Și cine v-a văzut și nu v-a dăruit inima
O non conosce amore, o non è *nato.* [220]	Sau nu cunoaște iubirea, sau nu s-a născut.

Alteori, sinonimia este înlocuită prin schimbări flexionare ale cuvîntului din rimă dintr-unul din versurile repetate: cel mai adesea prin schimbarea timpului verbelor, apoi prin formarea unor diminutive, trecerea de la adjectiv la verbul cu aceeași rădăcină, [221] trecerea de la singular la plural. [222] Sînt destul de frecvente atari schimbări în amîndouă versurile repetate, de obicei prin schimbarea timpurilor verbelor din rimă:

...Se senza favellar lui *m'intendesse*,	Dacă fără a vorbi el m-ar înțelege
Padrone del mio cor... se lo *volesse !*	Stăpîn al inimii mele, dacă ar vrea !
Se senza favellar *m'intenderà*	Dacă fără a vorbi mă va înțelege
Padrone del mio cuor... se lo *vorrà!* [223]	Stăpîn al inimii mele, dacă va vrea !

Cu totul rar, schimbarea semnalată afectează atributele din rimă, derivate ale substantivelor din primele versuri cînd acestea sînt repetate chiar de două ori.

'Un ho voluto un re, ch'era di *Spagna;*	N-am vrut un rege ce era din Spania,
Mira se voglio un gobbo di *montagna!*	Vezi dacă vreau un cocoșat de la munte!
'Un ho voluto un re, ch'era *spagnolo*	N-am vrut un rege care era spaniol,
Mira se voglio un gobbo *montagnolo!*	Vezi dacă vreau un cocoșat muntean!
'Un ho voluto un re, ch'era *spagnino,*	N-am vrut un rege care era spaniol,
Guarda se voglio un gobbo *montagnino!* [224]	Vezi dacă vreau un cocoșat muntean!

De obicei, reluarea de două ori a versurilor are loc prin atari procedee lăturalnice — inversarea ordinei cuvintelor, [225] derivarea diminutivelor [226] — abia uneori prin sinonimie:

... Fatti di fuora, e nun avè *paura!*	Ieși și nu avea frică
Io ti difendo colla spada *nuda:*	Eu te apăr cu sabia goală
Fatti di fuora e nun avè *sospetto!*	Ieși și nu avea bănuială
Io ti difendo colla spada al *petto:*	Eu te apăr cu sabia la piept.
Fatti di fuora e nun avè *timore!*	Ieși și nu avea teamă.
Io ti difendo colla spada al *cuore.* [227]	Eu te apăr cu sabia la inimă.

Și în lirica populară italiană, repetiția sinonimică apare îmbinată în cea enumerativă, [228] precedată de anaforă, [229] apoi avînd ordinea cuvintelor schimbată la reluare, [230] sau prin alte schimbări flexionare. [231]

De asemenea, repetiția enumerativă poate fi restrînsă la două versuri consecutive, procedeu mai frecvent decît în lirica populară românească:

...S'io non posso venir,	Dacă eu nu pot veni, îți
mando un *saluto*,	trimit un salut,
S'io non posso venir, mando	Dacă eu nu pot veni, îți
un *sospiro* ... [232]	trimit un suspin...

iar sinonimia e înlocuită prin inversarea ordinei cuvintelor din versul reluat, adesea și prin schimbări flexionare:

... Il sol si ferma, e si mette	Soarele se oprește și se
a ascoltare	pune să asculte,
Il sol si ferma, e ascolta le	Soarele se oprește și ascultă
parole...[233]	vorbele ...

În folclorul francez, repetiția paralelistică pare a fi folosită cu totul sporadic, îndeosebi cea sinonimică. Din puținele exemple întîlnite se poate deduce că ea e în regres și e de obicei îmbinată cu paralelismul analogic. Uneori, intenția poetică nu e clară, ca în versurile 1—3 de mai jos, dacă a fost urmărită o repetare sinonimică sau numai enumerativă:

Si j'étais mort hier au *soir*,	Dacă aș fi murit ieri seara
Je m'en souviendrais bien	Mi-aș aminti încă de ea,
encore ;	Dacă aș fi murit în noaptea
Si j'étais mort *cette nuit*,	asta,
Je m'en souviendrais bien	Mi-aș aminti de asemenea
aussi.	de ea.

Se întîlnesc și formele amplificate de repetiție, pe alocuri cu aceeași incertitudine cu privire la sinonimie sau enumerație:

As-tu entendu le *rossignol ?*	Ai auzit privighetoarea
En chantant la *turelanture*,	Cîntînd „turelanture" ?
Il passe la nuit dans la	Ea își petrece noaptea în
fraîcheur.	răcoare.
As-tu entendu le *gai lauriol ?*	Ai auzit veselul privighetor ?
En chantant la *tranlanlare*,	Cîntînd „tranlanlare"
Il passe la nuit dans	El își petrece noaptea în
la *rosée*. [234]	rouă.

În folclorul infantil, enumerația se vădește mai bine conturată și cu o frecvență mai ridicată:

La soupe à l'*oignon*	Supa de ceapă
C'est pour les *garçons ;*	E pentru băieți:
La soupe à l'*oseille*	Supa de măcriș
C'est pour les *demoiselles.* [235]	E pentru domnișoare.

Cel mai adesea un vers — de obicei întîiul — e repetat întocmai, aceasta constituind, se pare, un aspect caracteristic folclorului francez, ca în următorul cîntec al dezertorului:

...Je pris mon sabre en main,	Luai sabia în mînă,
Je mis mon sac à *terre ;*	Pusei sacul pe pămînt
Je pris mon sabre en main,	Luai sabia în mînă,
Je mis mon sac à *bas* ...[236]	Pusei sacul jos.

În restul țărilor europene nu mai apare semnalată repetiția paralelistică. Se întîlnesc în lirica sîrbocroată unele versuri repetate, dar numai atunci cînd sînt aduși în scenă trei actanți care săvîrșesc acțiuni similare, redate prin aceleași cuvinte. Astfel, trei fete cos trei basmale și spun cui le vor da: cea mai mare tatălui, cea mijlocie fratelui, iar cea mai mică iubitului:

Koji dade struck sitna bosiljka,	Cel care dădu firul mărunt de busuioc,
Onaj veli: „Moja je devojka!"	Acela zise: „A mea e fata!"
Koji dade zelenu jabuku:	Cel care dădu mărul verde,
Onaj veli: „Moja je devoika!"	Acela zise: „A mea e fata!"
Koji dade zlatan prsten s ruke,	Cel care dădu inelul de aur de pe deget,
Onaj veli: „Ajdemo sudiji	Acela zise: „Să mergem la judecată
Da vidimo čija je devoika".[237]	Să vedem a cui e fata".

Construcția seamănă cu o repetiție enumerativă în care, în chip excepțional, cîte un vers se repetă aidoma. În folclorul scandinav se văd grupări de versuri ce seamănă întrucîtva cu repetiția enumerativă, dar acestea nu se repetă întocmai în prima jumătate a versurilor următoare decît cele din versurile 3, 5, 7, 9[238], alteori versurile 2 și 4 sînt identice, pe cînd

versul 3 indică numele, individualizînd acțiunea față de versul 1 care enunță numai categoria personajului:

Tha gick hun seg y hyffue-lofft	Ea se duse în înalta odaie
Og siug hun luo.	și bolnavă se culcă.
Stolt Brynhild ganger y hyffue-lofft	Mîndra Brunhild se duse în înalta odaie
Og syg hun luo. [239]	și bolnavă se culcă.

Dacă supoziția că poezia populară scandinavică s-a născut în jurul anului 1000 prin contactul cu populațiile celtice din Franța și Anglia, [240] atari rămășițe cu totul sporadice de repetiții paralelistice imperfecte s-ar putea explica prin înrîurirea poeziei populare a celților romanizați. Formele pline, cultivate cu asiduitate se întîlnesc numai în nordvestul iberic, în Italia și în România, în cele două din urmă în efervescență creatoare pînă în secolul nostru. Aria atît de neregulată, alcătuită din insule romanice disparate înlătură ipoteza unui împrumut. Geneza independentă în cele patru locuri disparate nu pare cîtuși de puțin probabilă, căci fenomenul ar fi trebuit să se producă și la alte popoare europene. Singura explicație plauzibilă ce se oferă este moștenirea repetiției paralelistice din literatura populară latină din vremea imperiului. Supoziția e confirmată de o atestare din latina tîrzie din a doua jumătate a secolului al X-lea. Versurile compuse în sănătatea regelui Don Sancho și a reginei Doña Urraca sînt orînduite într-o repetiție paralelistică sinonimică, dar nu în formă pură, ci prin îmbinare cu paralelismul sinonimic în versurile 1 și 3:

1 Salvator, Sancioni da victoriae palmam.	Mîntuitorule, dă lui Sancio cununa victoriei.
2 Sancta Maria, Urracam ancillam *respice* tuam.	Sîntă Mărie, ai grijă de Urraca, roaba ta.
3 O rex coeli, Sancionis munia saepe fac fortia.	O, rege al cerului, fă adesea zidurile lui Sancio mai tari.
4 Sancta Maria, Urracam *tuere* ancillam tuam...[241]	Sîntă Mărie, privește pe roaba ta Urraca...

Cum se știe, din poezia populară latină nu s-au păstrat decît cîteva fragmente din epoca imperiului. Cu toată penuria lor, unele atestă existența repetiției simple, doar verbul fiind diferit, de obicei în contrast evident, ca în cîteva versuri provenite de la *Cantores Euphorionis:*

10. fortia neglecti *velabant* colla capilli	Pletele ciufulite acopereau gîturile puternice
et per neglectos *clarebant* colla capillos.	Și prin pletele ciufulite luceau gîturile.
11. a, quotiens umbra *porrexi* brachia mota,	O, de cîte ori am întins în umbră brațele desfăcute
a, quotiens umbra *reduxi* brachia mota! [242]	O, de cîte ori mi-am strîns brațele desfăcute în umbră.

Exemplele latine par să indice modul cum a luat naștere repetiția paralelistică: din îmbinarea repetiției simple cu paralelismul sinonimic, probabil prin îngemănarea cu melodii de două rînduri (AB). Mai tîrziu, a fost întrezărită și enumerarea, ca o fază superioară. În orice caz, faptele din folclorul românesc dovedesc că repetiția sinonimică e în descreștere față de cea enumerativă, reprezentînd un stadiu mai arhaic, păstrat în zona nordică a țării. [243]

În genere, repetiția paralelistică reprezintă o elaborare estetică de grad relativ arhaic, care distinge dintr-o dată poezia populară de cea cultă, de aceea e mai greu de înțeles și de explicat în resorturile care o guvernează. Chiar cercetători folcloriști se arată înclinați să-i minimalizeze valoarea poetică, [244] în timp ce alții aduc pentru unele paralelisme cîteva circumstanțe atenuante. [245] În fapt, atari repetiții sînt plămădite de aceleași resorturi vizibile și la categoriile contrastului: arta orală a simțit nevoia de a reveni asupra ideii poetice, de a o sublinia nuanțat, pentru a fi încărcată de un potențial expresiv mai ridicat. Ele mai atestă și o mare sensibilitate la simetriile verbale, resort mai adînc ce se învecinează subteran cu cel detectat în jocul de cuvinte.

Repetarea alternativă a versului generează un ritm semantic greu de perceput de către insul cultivat, cu gustul format la școala literaturii. Iar în repetiția sinonimică, mai cu seamă în cea îmbinată cu repetiția enumerativă, se desfășoară un joc al nuanțelor semantice nemaiîntîlnit în alte

regiuni ale artei cuvîntului. Se poate vedea aici cum sensul cuvîntului suferă deplasări, dilatări și contractări, deformări în ambele sensuri, spre sinonimie cînd cuvîntul în limbajul obișnuit e diferit, și dimpotrivă, spre altă sferă semantică atunci cînd acesta în chip curent e sinonim cu cel cu care alternează în repetare. Atari nuanțe, pe alocuri abia perceptibile, hrănesc acel gust popular care descoperă plăceri alese în speculări semantice prilejuite de vehicularea prin rimă a cuvintelor celor mai pline de miez în repetarea ideii poetice. De aceea, e greu de discernut în cazul repetițiilor sinonimice cînd anume textul poetic este mai realizat: atunci cînd sinonimia este corectă, desăvîrșită, sau dimpotrivă, atunci cînd cele două sfere semantice nu se acoperă, lăsînd cîmp liber fluctuațiilor, ce dau versurilor o anumită scăpărare.

[1] B. Delavrancea exagera cînd afirma că în balada „Meșterul Manole" din colecția lui G. Dem. Teodorescu, „poetul popular n-a ajuns la 800 de versuri decît repetînd aproape jumătate din ele". (*Din estetica poeziei populare;* București, 1913, p. 14).

[2] S. Fl. Marian: *Descîntece poporane române;* Suceava, 1886, p. 6.

[3] Ibid., p. 13; cf. p. 36 (de „babiți"), 42 (de „beșică"), 47 (de „beșica cea rea"), 82 (de „ceas rău cu spăriet"), 86 (de „cel perit"), 110 (de „deochiu"), 123 (de „fapt"), 129 (de „gîlci") etc.; T. Bălășel: *Versuri populare române; ceremonioase;* vol. I, c. a II-a, *Descîntece;* Craiova (f.a.), p. 71 (de „soare sec") etc.; D. Ionescu și Al. I. Daniil: *Culegere de descîntece din județul Romanați;* vol. I, București, 1907, p. 15 (de „albeață"), 24 (de „aplecatele"), 50 (de „brîncă"), 60, 65 (de „bubă"), 71 (de „bube dulci"), 95 (de „deochiat"), 124 (de „întors"), 148 (de „junghiu"), 159 (de „mătrice"), 168 (de „năjit") etc. După credința unora, eficiența aparține numai uneia din repetări: la descîntecul „de întoarcerea laptelui" din Stupca-Suceava, „viersurele se rostesc de nouă ori după olaltă și din aceste nouă recitări, numai una se prinde, numai una este de folos" (S. Fl. Marian, lucr. cit., p. 143). În *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni,* Gh. Pavelescu a constatat că se repetă descîntecele din zonă de nouă ori în proporție de 52,2%, iar de trei ori în proporție de 21,8%, pe cînd repetarea de șapte ori apare cu totul rar. (București, 1945, p. 99—100).

[4] G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare române;* București, 1885, p. 221; cf. Radu Niculescu: *Bulgăre de aur în piele de taur;* București, 1975, p. 161—162; A. Gorovei: *Cimiliturile românilor;* București, 1898, p. 82—83, 110.

[5] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 85, 81; cf. p. 87; C. Rădulescu Codin: *Din Muscel;* București, 1896, p. 122, 133.

[6] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 124.

[7] Leontin Ghergariu: *Folclor literar din Sălaj;* Zalău, 1973, p. 245; cf. p. 233, 241.

[8] Nicolae Păsculescu: *Literatură populară românească;* București, 1910, p. 152, 154, 157; cf. p. 168, 199, 214, 216, 265, 268, 277 etc.; Gh.Vrabie: *Mijloace artistice în balada neastră populară,* în *Limbă și literatură,* 6 (1962), p. 429—432; C. R. Codin, lucr. cit., p. 175, 179, 214.

[9] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 53; cf. p. 57, 59.

[10] Enea Hodoș: *Poezii poporale din Banat,* vol. I; Caransebeș, 1892, p. 71; cf. p. 70, 105, 106, 117, 136, 201, 202, 206, 215, 222.

[11] Matthias Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina;* Würzburg, 1940, p. 66; cf. p. 30, 31, 71, 76, 88, 91, 94, 163, 164, 165, 198, 199, 229, 230, 251, 279, 298, 322, 346, 348, 398, 404, 419, 496.

[12] Vasile Bologa: *Poezii poporale din Ardeal;* Sibiu, 1936, p. 186.

[13] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 199; cf. p. 341; V. Bologa, lucr. cit., p. 205.

[14] A. Gorovei, lucr. cit., p. 218; cf. p. 225, 306.

[15] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 91.

[16] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 13; cf. p. 43; E. Hodoș, lucr. cit., p. 98.

[17] Ibid., p. 164.

[18] N. Păsculescu, lucr. cit., p. 268.

[19] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 274; cf. exemplele din G. D. Teodorescu citate de Gh. Vrabie în lucr. cit., p. 434.

[20] M. Costăchescu: *Cîntece populare românești;* București, 1969, p. 181.

[21] V. Bologa, lucr. cit., p. 28; cf. p. 9, 30, 42, 44, 57, 58, 61, 63, 72, 111, 174, 181, 199, 222, 243, 248.

[22] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 219; cf. p. 223, 228, 263; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 502, 563, 664 etc.

[23] E. Hodoș, lucr. cit., p. 95.

[24] V. Bologa, lucr. cit., p. 72.

[25] A. Gorovei, lucr. cit., p. 40.

[26] Ibid., p. 142; cf. p. 14, 41, 43, 44, 141.

[26a] Ioan T. Florea: *Folclor muzical din județul Arad,* vol. I, 500 melodii de joc; Arad, 1974, p. 19—20.

[27] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică;* București, 1966, vol. II, p. 264, vol. I, p. 223. Cf. alte exemple la p. 95.

[28] O. Bîrlea, lucr. cit., vol. I, p. 222, 596.

[29] Ibid., vol. II, p. 280, vol. I, p. 124.

[30] Wolfgang Steinitz: *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung* untersucht an der Liedern des karelischen Sängers Arhippa Perttunen; Helsinki, 1934 (F.F.C. 115), p. 93.

[31] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 17.

[32] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 11; cf. p. 13.

[33] E. Hodoș, lucr. cit., p. 67.

[34] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 156, 174.

[35] V. Bologa, lucr. cit., p. 15.

[36] T. Bălășel: *Versuri populare române*. Ceremonioase; vol. I, c. a II-a; Craiova, f.a. p. 50.

[37] Ibid., p. 142–143.

[38] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 106.

[39] E. Hodoș, lucr. cit., p. 53.

[40] M. Canianu: *Poezii populare. Dcine;* Iași, 1888, p. 91.

[41] E. Hodoș, lucr. cit., p. 52.

[42] M. Canianu, lucr. cit., p. 233.

[43] T. Bălășel: *Versuri populare române*. Distractive, vol. III, c. I; Craiova, [1926], p. 37.

[44] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 71; cf. p. 10, 75, 117, 163, 199, 213, 233 etc.

[45] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 57, 538.

[46] T. Bălășel, *Versuri populare române*. Ceremonioase, vol. I, c. a II-a, p. 19; cf. p. 13, 54, 60, 61, 64; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 381.

[47] Ibid., p. 94.

[48] Ibid., p. 55, 70.

[49] Ibid., p. 61.

[50] Ovid Densusianu: *Limba descîntecelor*, în *Opere*, I; București, 1968, p. 225; cf. p. 226.

[51] S. Fl. Marian, *Descîntece poporane române*, p. 338; cf. O. Densusianu, lucr. cit., p. 225.

[52] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 55; cf. p. 22.

[53] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 277.

[54] Ibid., p. 277, 294, 296, 297, 305.

[55] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 27, 229, 290, 418.

[56] M. Canianu, lucr. cit., p. 10, 185.

[57] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 277.

[58] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 102.

[59] E. Hodoș, lucr. cit., p. 203.

[60] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 21; cf. p. 59, 60; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 272, 287, 294, 297, 298, 307, 314.

[61] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 163; cf. p. 94, 230, 279, 295.

[62] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 423, 424, 425, 426, 428, 429, 433, 434, 441, 444, 445, 446, 447, 451, 461; cf. alte exemple la p. 463, 467, 473, 491, 496, 519, 520, 539, 540, 541, 542, 545, 562, 564, 565, 566, 570, 615, 658, 663, 670 etc.

[63] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 173, 175, 179, 180, 182, 211, 300.

[64] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 430.

[65] Alexiu Viciu: *Flori de cîmp;* Cluj-Napoca, 1976, p. 258. Pentru exemple din colinde, cf. G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 54, 65, 66, 67, 71, 81, 87, 90.

[66] Ibid., p. 250.

[67] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 253.

[68] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 428, 436, 616, 422. Cf. exemplul din balada musceleană la C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 263—264.

[69] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 20.

[70] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 148; cf. L. Ghergariu, lucr. cit., p. 205.

[71] Ibid., p. 319, 493; cf. B. Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde*, p. 135.

[72] V. Bologa, lucr. cit., p. 31, cf. p. 181.

[73] A. Viciu, lucr. cit., p. 177.

[74] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 54, 82, 90, 92; cf. C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 21.

[75] M. Canianu, lucr. cit., p. 3.

[76] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 38.

[77] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 306, 310.

[78] Ibid., p. 441, 541, 615, 670, 688; cf. C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 223, 263.

[79] Ibid., p. 73.

[80] Ibid., p. 517; cf. p. 532.

[81] Ibid., p. 491; cf. p. 497.

[82] A. Viciu, lucr. cit., p. 263.

[83] O. Bîrlea, lucr. cit., vol. I, p. 95.

[84] W. Steinitz, lucr. cit., p. 6—9, 129.

[85] Ibid., p. 119.

[86] Ibid., p. 134—140, 193.

[87] Ibid., p. 12—14.

[88] Léon Pineau: *Les vieux chants populaires scandinaves* (Gamle nordiske folkeviser), I; Paris, 1898, p. 37, 38.

[89] Herbert Peukert: *Serbokrcatische und Makedcnische Vclkslyrik*. Gestaltuntersuchungen; Berlin, 1961, p. 146—151.

[90] *Revista pentru istcrie, archeclogie şi fılclcgie*, VI (1891), p. 92.

[91] „Să iai de ex. canonul utreniei din dumineca a treia a postului mare, și vei vedea o mulțime de atribute, dintre cari unele sunt puse numai pentru ca să nu se repete vorbele — ideea exprimată e aceeași." (Ioan Bălan: *Limba cărților bisericești*, Blaj, 1914, p. 64).

[92] Charles Bruneau: *Petite histoire de la langue française*, I; Paris, 1969, p. 103—104; cf. p. 135.

[93] Albert B. Lord: *The Singer of Tales;* Cambridge, Massachusetts, 1971, p. 125.

[94] Ibid. Urme ale acestui fel de a cînta baladele l-am putut surprinde numai în satul Ciuperceni de lîngă Turnu Măgurele, la bătrînul cîntăreț Marin Dorcea care la sfîrșit de pasaj sau de frază muzicală, instinctiv întorcea capul spre țambalagiul acompaniator și acesta îl ajuta și vocal, cîntînd concomitent ultimul vers (sau parte din el), adesea cu întîrzieri voite, chip de ecou prelungit. V. Ovidiu Bîrlea: *Metoda de cercetare a folclorului;* București, 1969, p. 262.

[94a] V. D. Caracostea, O. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice;* București, 1971, p. 327.

[95] Repetarea versului precedent în următorul (sau următoarele) cu aceleași cuvinte „ist natürlich kein synonymer Parallelismus" („natural nu este paralelism sinonimic") (W. Steinitz, lucr. cit., p. 129).

[96] Ramón Menéndez Pidal: *La primitiva poesía lírica española;* Madrid, 1919, p. 15.

[97] A. Viciu, lucr. cit., p. 211.

[98] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 16—17.

[99] cf. T. Bălășel: *Versuri populare române*, vol. II, c. a II-a, p. 17, 59, 63, 100; vol. III, c. I, p. 7, 9, 25, 52, 75, 78, 85, 86, 92, 100, 114; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 18, 103, 166; M. Canianu, lucr. cit., p. 12, 34, 53, 62, 73, 133, 143, 161, 183, 184, 194, 228, 232, 238; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 33, 42, 44, 48, 50, 62, 77, 88, 102, 111, 121, 122, 135, 159; E. Hodoș, lucr. cit., p. 42, 83, 93, 94, 102, 111, 113, 122, 127, 140, 147, 150, 151, 159, 160, 185, 190, 196, 203, 204, 217, 228; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 18, 28, 29, 51, 52, 56, 126, 141, 184, 186, 190, 193, 199, 205, 211, 225, 240, 241, 275, 277, 279, 284, 285, 296, 309, 331, 335, 337, 338, 342, 345, 357, 358, 369, 372, 377, 390, 406, 415, 419, 422, 437, 487, 500, 528, 547; V. Bologa, lucr. cit., p. 12, 14, 20, 22, 34, 40, 49, 57, 69, 74, 108, 110, 112, 122, 125, 133, 134, 140, 142, 149, 154, 159, 163, 164, 166, 167, 172, 173, 174, 177, 179, 188, 196, 197, 200, 201, 225, 227, 234, 241, 244, 250, 253, 259, 261, 263, 265, 274, 277, 279, 281, 282, 292, 294; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 30, 35, 38, 44, 49, 52, 56, 59, 60, 61, 69, 74, 84, 87, 88, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 109, 112, 113, 121, 125, 128, 129, 131, 133, 138, 139, 140, 143, 149, 150, 156, 160, 161, 169, 172, 183, 184, 185,

190; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 276, 284, 293, 301, 302, 303, 304, 308, 313, 314, 319, 328, 342, 348; Béla Bartók: *Rumanian Folk-Music;* The Hague, 1967, vol. III, p. 18, 20, 24, 28, 408; cf. A. Viciu, *passim.*

[100] M. Canianu, lucr. cit., p. 34.

[101] V. Bologa, lucr. cit., p. 259; cf. E. Hodoș, lucr. cit., p. 106.

[102] E. Hodoș, lucr. cit., p. 93; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 137.

[103] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 55.

[104] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 10; cf. V. Bologa, lucr. cit. p. 48.

[105] V. Bologa, lucr. cit., p. 47. Cf. alte exemple de repetiții contrastante la p. 48, 49, 52, 66, 78, 84, 85, 87, 110, 111, 121, 135, 138, 184, 202, 225, 226, 229, 237, 264, 273, 276, 280, 281, 287; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 82, 85, 95, 107, 124, 146, 158, 186; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 68, 69, 99, 124, 140; E. Hodoș, lucr. cit., p. 36, 40, 58, 79, 82, 91, 124, 188, 193, 197; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 13, 86, 367, 445, 457, 460, 552; M. Canianu, lucr. cit., p. 81, 107, 109, 111; T. Bălășel, lucr. cit., v. II, c. a II-a, p. 136; vol. III, c. I, p. 70; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 277.

[106] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 82.

[107] V. Bologa, lucr. cit., p. 135, 202, 67.

[108] Ibid., p. 179; cf. p. 136; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 10.

[109] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 534. V. altele la p. 604, 615; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 250, 252.

[110] T. Bălășel: *Cîntece populare cîlnești*, p. 118; cf. p. 122, 167, 173, 185, 221, 248.

[111] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 202; cf. p. 197, 207, 209, 213, 217, 219; V. Bologa, lucr. cit., p. 37, 114.

[112] lucr. cit., p. 82.

[113] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 225; cf. B. Bartók: *Melcdien der rumänischen Cclinde ...*, p. 144, 145.

[114] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 241; cf. alte exemple la p. 231, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 248, 250, 252, 254, 260, 261; B. Bartók, lucr. cit., p. 256, 355, 371; apoi în cîntecul funebru „zorile" din sudul Transilvaniei, V. Bologa, lucr. cit., p. 218.

[115] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 201; cf. p. 265, 340, 341, 414, 442, 528, 531; M. Canianu, lucr. cit., p. 16, 105, 141, 162, 175, 226; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 52, 163, 168; E. Hodoș, lucr. cit., p. 67, 69, 94, 142, 166, 175, 192; V. Bologa, lucr. cit., p. 21, 29, 39, 74, 75, 86, 95, 166, 167, 258, 279; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 83, 99, 111, 121, 283; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 314, 327; B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, vol. III, p. 494; T. Bălășel: *Versuri populare române*, vol. II, c. a II-a, p. 10, 84, 88, 98; v. III, c. I, p. 31, 33, 36, 39; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 32, 100, 148, 58.

[116] T. Bălășel, lucr. cit., v. III, c. I, p. 10—11.

[117] B. Bartók: *Melodien der rum. Colinde* ..., p. 294; cf. p. 296; cf. alte colinde la L. Ghergariu, lucr. cit., p. 223, 226, 259.

[118] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 294 (Prica Radului); B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, III, p. 588.

[119] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 525; cf. p. 331, 332, 333; M. Canianu, lucr. cit., p. 126; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 47, 170; E. Hodoș, lucr. cit., p. 65, 127, 141, 230; V. Bologa, lucr. cit., p. 25, 89, 121, 221, 240, 282; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 283; B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, vol. III, p. 596; *Melodien der rum. Colinde*, p. 134.

[120] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 62—63; cf. p. 34.

[121] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 47; cf. p. 536; E. Hodoș, lucr. cit., p. 225.

[122] E. Hodoș, lucr. cit., p. 188; cf. p. 60; V. Bologa, lucr. cit., p. 143, 173, 178, 240; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 27, 36, 67, 166, 226, 262, 392, 544; C. R. Codin, lucr. cit., p. 17, 160; T. Bălășel, *Versuri populare române*, v. III, c. I, p. 94; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 59, 76, 79, 100, 109, 151, 167, 245 (colindă).

[123] V. Bologa, lucr. cit., p. 122; cf. p. 99; M. Canianu, lucr. cit., p. 14; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 56; E. Hodoș, lucr. cit., p. 54; T. Bălășel, lucr. cit., p. 89; B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, v. III, p. 584.

[124] V. Bologa, lucr. cit., p. 150.

[125] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 71; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 126—7; repetarea de 6 ori la T. Bălășel, lucr. cit., p. 116.

[126] V. Bologa, lucr. cit., p. 77; cf. E. Hodoș, lucr. cit., p. 126, 189; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 107; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 59.

[127] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 328; cf. p. 14, 63; E. Hodoș, lucr. cit., p. 37.

[128] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 170—171; o variantă la M. Friedwagner, lucr. cit., p. 345; cf. E. Hodoș, lucr. cit., p. 54—5.

[129] V. Bologa, lucr. cit., p. 132—3; cf. p. 44, 45; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 80 (colind).

[130] V. Bologa, lucr. cit., p. 144.

[131] E. Hodoș, lucr. cit., p. 41; cf. p. 47, 58, 69, 86, 92, 97, 98, 102, 104, 107, 108, 110, 124, 132, 135, 138, 145, 146, 153, 159, 168, 176, 177, 183, 198, 216, 223; V. Bologa lucr. cit., p. 11, 19, 21, 22, 23, 43, 60, 88, 130, 136, 137, 153, 158, 159, 178, 180, 189, 198, 260; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 37, 53, 56, 63, 70, 77, 84, 88, 92, 103, 116, 117, 118, 119, 152, 161, 170, 189, 192, 285; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 12, 26, 30, 45, 54, 75, 80, 86, 100, 104, 113, 118, 123, 129, 135, 146, 155, 158, 159, 165, 169; B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, v. III, p. 22, 580; M. Friedwagner, lucr.

cit., p. 27, 39, 49, 53, 65, 67, 78, 92, 99, 109, 116, 122, 132, 147, 148, 158, 160, 162, 177, 191, 200, 226, 244, 283, 284, 286, 298, 320, 327, 336, 346, 357, 399, 411, 414, 421, 441, 456, 459, 506, 518, 541, 544, 550; M. Canianu, lucr. cit., p. 16, 39, 40, 44, 46, 98, 99, 101, 106, 107, 121, 128, 157, 232, 238; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 73, 272, 278, 301, 304, 305, 313, 327, 330, 539; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 11, 40, 100, 147, 154, 167; T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 63, 64, 72, 77, 80, 95, 97; vol. III, c. I, p. 13, 38, 51, 68, 77, 91, 97, 101.

[132] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 353; cf. p. 369; E. Hodoş, lucr. cit., p. 157; V. Bologa, lucr. cit., p. 62.

[133] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 152.

[134] T. Bălăşel, lucr. cit., v. III, c. I, p. 47; cf. alte combinări de versuri repetate cu versuri paralele în M. Friedwagner, lucr. cit., p. 222, 250, 353, 369, 49, 121, 221, 166, 168, 368, 167; M. Canianu, lucr. cit., p. 191, 227; E. Hodoş, lucr. cit., p. 131, 129; V. Bologa, lucr. cit., p. 70, 132, 20, 53; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 254, 157; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 55; T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 133, v. III, c. I, p. 47, 62; B. Bartók: *Melodien der rum. Colinde*, p. 168, 170.

[135] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 16; cf. p. 304; E. Hodoş, lucr. cit., p. 39.

[136] Ibid., p. 97; cf. p. 20, 142, 233; A. Viciu, lucr. cit., p. 163.

[137] T. Bălăşel, lucr. cit., v. II, c. a II-a, p. 139; cf. p. 15, 74.

[138] V. Bologa, lucr. cit., p. 10, 11, 23, 24, 31, 35, 48, 49, 52, 59, 76, 79, 88, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 110, 111, 113, 118, 119, 123, 127, 131, 137, 138, 139, 141, 146, 150, 151, 152, 155, 158, 159, 162, 164, 165, 168, 170, 171, 173, 174, 176, 179, 182, 183, 184, 186, 192, 201, 206, 207, 217, 218 (c. zorilor), 223, 225, 234, 237, 247, 248, 251, 254, 257, 267, 268, 274, 275, 279, 284, 285, 286, 291, 292; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 10, 30, 34, 35, 36, 38, 44, 54, 58, 59, 61, 62, 63, 71, 76, 80, 83, 87, 91, 94, 96, 98, 103, 106, 109, 114, 117, 118, 123, 125, 127, 136, 139, 143, 158, 161, 163, 167, 169; A. Viciu, lucr. cit., p. 62, 66, 67, 68, 71, 75, 79, 83, 86, 94, 95, 97, 99, 103, 107, 109, 116, 118, 131, 133, 134, 139, 142, 145, 154, 155, 158, 159, 164, 167, 168, 171, 173, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 187, 188, 192, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 221, 224, 227, 229, 232, 234, 235, 236, 252, 257, 262, 270, 271, 276; E. Hodoş, lucr. cit., p. 35, 46, 51, 54, 61, 64, 67, 79, 98, 100, 101, 113, 116, 127, 134, 146, 153, 154, 209, 212, 213; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 28, 30, 31, 33, 37, 40, 42, 43, 45, 49, 54, 58, 60, 65, 104, 105, 107, 122, 123, 129, 135, 141, 148, 153, 157, 159, 162, 164, 165, 167, 173, 174, 187, 188, 213, 214, 224, 243, 256, 273, 274, 278, 281, 282, 284; B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, v. III, p. 18, 590; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 4, 7, 8, 16, 66, 67, 70, 71, 74, 78, 79,

80, 85, 86, 87, 103, 156, 184, 225, 227, 228, 244, 251, 262, 281, 298, 306, 307, 308, 309, 332, 333, 347, 354, 392, 401, 404, 405, 411, 423, 446, 453, 475, 490, 497, 515, 516, 520, 532, 534, 542; M. Canianu, lucr. cit., p. 11, 21, 38, 43, 46, 57, 58, 81, 100, 117, 150, 174, 175.

[139] T. Bălășel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 7, 17, 18, 19, 24, 25, 43, 48, 65, 66, 81, 93, 99, 102; *Cîntece populare cîtenești*, p. 209 (baladă); G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 279, 293, 294, 308, 314, 352, 451 (baladă), 459 (baladă); C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 24, 253 (baladă).

[140] V. Bologa, lucr. cit., p. 93.

[141] E. Hodoș, lucr. cit., p. 212.

[142] V. Bologa, lucr. cit., p. 165.

[143] M. Canianu, lucr. cit., p. 150.

[144] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 227, 228.

[145] Ibid., p. 225.

[146] V. Bologa, lucr. cit., p. 35.

[147] Ibid., p. 49.

[148] Constantin Brăiloiu: *„Ale mortului" din Gorj;* București, 1936, p. 5; cf. p. 7.

[149] M. Canianu, lucr. cit., p. 43.

[150] A. Viciu, lucr. cit., p. 83.

[151] B. Bartók: *Melodien der rum. Colinde*, p. 280.

[152] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 16; cf. alte schimbări în timpul verbelor la p. 288, 498; apoi M. Canianu, lucr. cit., p. 180, 152; V. Bologa, lucr. cit., p. 145, 151, 248, 252; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 28, 43, 79, 92, 101, 121, 130, 144, 145; A. Viciu, lucr. cit., p. 164, 188, 262; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 101, 163, 170, 284; T. Bălășel, *Versuri populare române*, vol. II, c. a II-a, p. 31.

[153] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 43; cf. p. 28.

[154] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 50.

[155] V. Bologa, lucr. cit., p. 62.

[156] M. Canianu, lucr. cit., p. 179.

[157] E. Hodoș, lucr. cit., p. 205—206. Cf. alte exemple de alternări singular-plural, la p. 123, 145, apoi V. Bologa, lucr. cit., p. 56, 64, 123, 124, 145, 160, 230, 280, 289; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 39, 131, 147, 153; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 29, 174; M. Canianu, lucr. cit., p. 35; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 154.

[158] B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, vol. III, p. 586.

[159] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 498; cf. p. 154, 268; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 110, 189.

[160] V. Bologa, lucr. cit., p. 42; cf. p. 30.

[161] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 152; cf. p. 89, 141; V. Bologa, lucr. cit., p. 283; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 70; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 54, 306.

[162] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 82.

[163] V. Bologa, lucr. cit., p. 269.

[164] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 152; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 31, 73, 112.

[165] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 59; cf. V. Bologa, lucr. cit., p. 25; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 28.

[166] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 31; cf. p. 45; B. Bartók, lucr. cit., p. 16; V. Bologa, lucr. cit., p. 92—93; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 114.

[167] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 393.

[168] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 149.

[169] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 120.

[170] Ibid., p. 117; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 393, 423.

[171] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 59; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 83, 89 (numai cîte un atribut adăugat).

[172] V. Bologa, lucr. cit., p. 29—30; cf. p. 252.

[173] A. Viciu, lucr. cit., p. 71; cf. Gh. Cernea, lucr. cit., p. 27, 29, 72, 137, 158; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 29, 67, 82, 136, 278; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 52, 74, 98.

[174] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 297.

[175] Ibid., p. 231.

[176] Ibid., p. 312—313.

[177] V. Bologa, lucr. cit., p. 94.

[178] A. Viciu, lucr. cit., p. 177.

[179] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 211; cf. p. 77, 298, 398; E. Hodoș, lucr. cit., p. 35; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 34, 62, 125; B. Bartók, lucr. cit., v. III, p. 594 (bocet).

[180] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 273.

[181] E. Hodoș, lucr. cit., p. 123.

[182] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 402.

[183] T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 86—87.

[184] Gh. Cernea, lucr. cit., p. 31; cf. p. 29, 31, 33, 35, 37, 39, 45, 46, 50, 51, 59, 60, 61, 67, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 86, 87, 94, 103, 109, 112, 116, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 134, 135, 143, 146, 164, 170; V. Bologa lucr. cit., p. 9, 11, 14, 19, 20, 22, 25, 28, 29, 42, 47, 54, 55, 60, 61, 64, 65, 73, 74, 85, 95, 97, 98, 99, 104, 106, 108, 113, 114, 118, 121, 122, 123, 124, 129, 133, 134, 135, 136, 143, 144, 152, 154, 160, 161, 163, 164, 167, 169, 171, 177, 185, 190, 194, 199, 203, 204, 205, 206, 219, 222, 227, 230, 232, 238, 239, 247, 255, 257, 265, 266, 271, 274, 275, 276, 280,281, 282, 284, 286, 287, 288, 290, 291; E. Hodoș, lucr. cit., p. 33, 35, 48, 52,

58, 59, 60, 62, 69, 71, 81, 85, 87, 88, 89, 95, 96, 97, 106, 109, 110, 115, 116, 118, 130, 135, 147, 156, 159, 160, 164, 178, 187, 192, 194, 205, 207, 209, 216, 217, 228; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 33, 35, 38, 45, 47, 55, 58, 59, 65, 67, 81, 91, 101, 104, 107, 109, 112, 113, 114, 115, 126, 128, 135, 139, 141, 144, 145, 148, 164, 165, 167, 176, 178, 180, 186, 188, 189, 190, 191, 213, 255, 259, 260, 262, 272, 277, 279, 281, 282, 285, 286; B. Bartók, lucr. cit., vol. III, p. 14, 16, 24, 32, 362, 366, 580, 594; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 8, 15, 19, 26, 28, 30, 35, 45, 47, 50, 56, 60, 62, 64, 66, 71, 79, 84, 88, 89, 100, 104, 111, 112, 115, 127, 159, 164, 168, 170, 171, 173, 183, 190, 206, 225, 227, 236, 245, 263, 265, 268, 274, 275, 288, 298, 299, 303, 319, 320, 333, 339, 356, 358, 359, 361, 392, 403, 411, 412, 415, 433, 435, 450, 452, 457, 476, 478, 493, 494, 495, 505, 517, 520, 536, 547; M. Canianu, lucr. cit., p. 8, 9, 23, 31, 52, 92,104, 132, 133, 138, 140, 146, 154, 163, 220, 223; Gh. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 273, 280, 293, 306, 311, 318, 342; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 4, 29, 35, 37, 43, 50, 97, 130, 150; T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 60, 70, 82, 83, 86, 91, 128; vol. III, c. I, p. 17, 21, 51, 76, 80, 82, 84, 86; N. Păsculescu, lucr. cit., p. 273 (baladă).

[185] V. Bologa, lucr. cit., p. 287.

[186] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 277.

[187] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 150.

[188] V. Bologa, lucr. cit., p. 253.

[189] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 296; cf. p. 433; V. Bologa, lucr. cit., p. 53, 56, 221; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 89.

[190] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 191.

[191] E. Hodoș, lucr. cit., p. 68; cf. p. 61, 95, 124, 132, 158, 161, 162, 163, 197; V. Bologa, lucr. cit., p. 102, 110, 204, 236, 239, 252, 262, 279, 285; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 60; M. Canianu, lucr. cit., p. 191, 200, 224; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 61, 64, 66, 172, 212, 225, 264, 291, 435, 519; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 33, 34, 37, 39, 171, 183, 229; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 32, 38, 68; T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 108; vol. III, c. I, p. 98.

[192] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 4; cf. p. 420, 446; E. Hodoș, lucr. cit., p. 89; V. Bologa, lucr. cit., p. 63; Gh. Cernea, lucr. cit., p. 109; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 35; T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 111.

[193] T. Bălășel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 66—67.

[194] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 29; cf. p. 43, 68, 69, 85, 230, 260, 299, 392, 405, 422, 434, 533; M. Canianu, lucr. cit., p. 110, 212; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 57, 69, 112, 154; V. Bologa, lucr. cit., p. 16, 28, 88, 158, 244; E. Hodoș, lucr. cit., p. 100, 108, 129, 157, 181, 184, 214, 223;

B. Bartók, lucr. cit., vol. III, p. 22; T. Bălăşel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 28, 64.

[195] V. Bologa, lucr. cit., p. 62; cf. B. Bartók, lucr. cit., vol. III, p. 592.

[196] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 310; cf. E. Hodoş, lucr. cit., p. 122—123 (prin repetarea unui vers).

[197] Ibid., p. 388; B. Bartók, lucr. cit., vol. III, p. 22.

[198] E. Hodoş, lucr. cit., p. 31—32; cf. p. 93; V. Bologa, lucr. cit., p. 126, 185; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 27, 51; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 42, 188, 211, 391; M. Canianu, lucr. cit., p. 216.

[199] A. Viciu, lucr. cit., p. 134; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 329 (cu unele impurităţi).

[200] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 213.

[201] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 276; cf. p. 283, 302; C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 167, 227; M. Canianu, lucr. cit., p. 30, 56, 80, 198; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 69, 102, 217, 225, 227, 228, 275, 283, 286, 319, 337, 344, 348, 383, 392, 397, 401, 414, 444, 446, 451, 455, 488, 502, 536; V. Bologa, lucr. cit., p. 16, 24, 32, 50, 98, 102, 135, 191, 204, 233, 254, 276, 277, 288; L. Ghergariu, lucr. cit., p. 67, 73, 76, 80, 113, 123, 142, 148, 151, 164, 214, 275; B. Bartók, lucr. cit., vol. III, p. 22, 362, 580.

[202] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 217.

[203] V. Bologa, lucr. cit., p. 102.

[204] L. Ghergariu, lucr. cit., p. 275.

[205] V. Bologa, lucr. cit., p. 277.

[206] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 344.

[207] D. Caracostea, O. Bîrlea: *Problemele tipologiei folclorice*, p. 324 şi urm.

[208] R. Menéndez Pidal: *La primitiva poesía lírica española*, p. 70.

[209] Ibid., p. 15.

[210] B. Bartók, lucr. cit., vol. III, p. LXI—LXIII („but never as frequently as in Rumanian folk poetry"), CIII—CV.

[211] Giovanni Giannini: *Canti popolari toscani;* Firenze, 1902, p. 130, 164, 184, 201, 203, 207, 233.

[212] Ibid., p. 136, 137, 157, 267.

[213] Ibid., p. 231.

[214] Ibid., p. 212; cf. p. 208, 276.

[215] Ibid., p. 153, 166, 233.

[216] Ibid., p. 123, 137, 144, 145, 165, 171, 177, 181, 187, 188, 190, 193, 201, 202, 203, 204, 207, 210, 210—211, 211, 216, 217, 221, 251, 263, 265, 270.

[217] Ibid., p. 185; cf. p. 178, 180, 188, 190, 196, 210, 212, 217, 218, 241, 265, 271, 272, 276.

[218] Ibid., p. 186.

[219] Ibid., p. 124, 133, 138, 153, 154, 155, 175, 179, 179—180, 185, 188, 190, 193, 196, 198, 199, 206, 218, 233, 239, 246, 248, 253, 271, 272, 274.

[220] Ibid., p. 124; cf. p. 126, 141, 146, 264, 277, 284.

[221] Ibid., p. 126, 162, 195, 208, 218, 221, 230, 245, 253, 254, 274, 275, 277.

[222] Ibid., p. 148.

[223] Ibid., p. 170; cf. p. 222, 244, 245, 246, 247, 276, 280.

[224] Ibid., p. 235.

[225] Ibid., p. 154.

[226] Ibid., p. 157.

[227] Ibid., p. 176.

[228] Ibid., p. 127, 131, 148, 161, 163, 164, 169, 177, 189, 191, 209, 225, 242, 260, 269, 279, 283.

[229] Ibid., p. 189, 224.

[230] Ibid., p. 156, 178, 229, 239, 251.

[231] Ibid., p. 141, 178, 192.

[232] Ibid., p. 165; cf. p. 263, 267, 281.

[233] Ibid., p. 139; cf. p. 145, 193.

[234] Gabriel Vicaire: *Études sur la poésie populaire;* Paris, 1902, p. 192, 8.

[235] E. Rolland: *Rimes et jeux de l'enfance:* Paris, 1883, p. 395.

[236] *Revue des Traditions populaires,* III (1888), p. 474.

[237] H. Peukert, lucr. cit., p. 46 și *Lieder-Beiheft,* p. 11; cf. alte exemple cu aceeași structură la p. 3, 7 și 12, iar comentariile la p. 17, 29, 51.

[238] L. Pineau, lucr. cit., p. 279.

[239] Ibid., p. 278.

[240] Ibid., p. 285.

[241] Marcelino Menéndez Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos,* t. I; Santander, 1944, p. 61.

[242] Aemilius Baehrens: *Fragmenta poetarum romancrum;* Lipsiae, 1886, p. 328. V. alte exemple la p. 365 (prin inversare) și p. 381 *(In Alexandrum Severum).*

[243] Ovidiu Bîrlea: *Diferențierea teritorială a liricii populare,* în *Revista de etnografie și folclor,* 12 (1967), nr. 3, p. 192—193.

[244] Astfel, Gh. Vrabie apreciază că feluritele repetiții întîlnite în versurile lui Petrea Crețul Șolcan au drept rezultat „un stil planturos, încărcat pînă la refuz cu repetiții, care-și au totuși rostul lor" (lucr. cit., p. 430).

[245] Liliana Ionescu scrie în studiul său, *Paralelismul în lirica populară:* „Efectul stilistic produs de paralelismele imperfecte este mai mare decît cel produs de paralelismele perfecte, întrucît elementul surpriză este mai bogat reprezentat în cazul celor dintîi." (în *Studii de poetică și stilistică;* București, 1966, p. 56). E o poziție tipică de apreciere a creației folclorice de pe baza literaturii culte, a cărturarului care are înaintea lui o bibliotecă întreagă de poezie pe care el o parcurge, reținînd ceea ce l-a *surprins*. Atît că teoria surprizei estetice nu se potrivește în folclor decît într-un procent infim, dat fiind că insul din popor are cîntecele (și melodiile) înmagazinate dinainte în memorie, de unde el reproduce pe cea potrivită cu momentul, starea lui sufletească etc. Chiar interpretului din afară el îi comandă: „zi-mi cutare" etc., iar atunci cînd greșește, intervine etc. Ceea ce el știe, deprinde din copilărie și adolescență, mai tîrziu rareori i se oferă lucruri noi pe care el să le recepteze în urma „surprizei" plăcute. Desigur că în interpretările diferite de-a lungul anilor se ivesc accente noi, rezonanțe nebănuite etc., dată fiind mobilitatea sufletului uman, dar aici e vorba de imponderabile insesizabile, pentru care termenul *surpriză* nu e cîtuși de puțin potrivit.

VII. FORMULELE

PREZENȚA FORMULELOR în creația folclorică a fost semnalată încă de la începuturile folcloristicii. S-a văzut în ele o prelungire puternică a preponderenței tradiției, o cheie conservatoare care ar asigura viabilitatea făgașurilor create. În fapt, cum s-a arătat la începutul lucrării, formulele sînt o consecință firească a oralității folclorice. Ele nu oferă numai comoditatea unor prefabricate artistice de mînuit după nevoie, dar aduc și puncte de reper de importanță primordială în formele manifestărilor orale, slujind de minune memoria. Prezența lor constituie încă o caracteristică definitorie a creației folclorice prin care aceasta se delimitează de cea cultă. Cercetătorii au semnalat și în aceasta din urmă existența unor formule, rezultat al tendinței firești de a asocia sentimente și date exterioare la expresii întrucîtva constante[1]. Acestea constituie de fapt ceea ce s-ar numi mai adecvat manieră, caracterizînd curente literare dintr-o epocă dată, pentru a fi considerate mai tîrziu drept o recuzită depășită. Atitudinea creatorului cult față de acestea e diferită, întrucît, adoptînd un clișeu, el caută să-i adauge o notă personală, o configurație distinctă față de cele similare, căci arta lui rămîne viabilă abia în măsura în care el izbutește în această tendință de individualizare. Dimpotrivă, în folclor interpretul preia formulele fără conștiința că ar fi jenant pentru el să le folosească *tale-quale* și să încerce în consecință a le da o patină cît de cît personală. El întrevede necesitatea lor, împreună cu folosul enorm de a nu fi lăsat tocmai în momentele culminante ale expresivității în voia propriilor sale puteri creatoare. De aceea, el le culege indiferent de locul unde se află dacă le socotește indicate pentru ceea ce impun necesitățile expresivității. Formulă nu înseamnă însă nici în folclor ceva încremenit, asemenea unei statui, normele variabilității funcționează și aici în anumite limite, dovadă pluralitatea variantelor. Aspectul semnalat depinde de stadiul folcloric al colectivității: acolo unde speciile intră în desuetudine, cele dintîi care cad pradă destrămării sînt formulele, ca unele ce poartă pecetea unei lumi depășite, anacronice.

Privite sub raportul tematic, apoi al formelor și mai cu seamă al funcțiilor pe care le îndeplinesc, formulele se orînduiesc în două categorii: formule fixe și formule mobile.

1. *Formulele fixe* se reliefează cel mai ușor în contextul operelor folclorice prin caracterul lor exterior: servesc la o delimitare, au rolul de a marca începutul și sfîrșitul, căci în formele oralității de manifestare ele anunță, introduc o piesă printr-un cadru izolator de ansamblul celorlalte manifestări spirituale. Ca atare, ele nu sînt legate de un anumit subiect, ci abia de o specie, rămînînd indiferente la detaliul care le precede sau urmează. Mai mult, ele au un loc bine precizat, aidoma unor indicatoare care își capătă înțeles numai în punctul adecvat. După locul căruia sînt destinate, aceste formule fixe sînt inițiale, mediane și finale.

Cele mai cunoscute *formule inițiale* sînt cele prezente în basmul propriu-zis, îndeosebi în cel fantastic. Acestea oferă o gamă variată, de la simpla enunțare pînă la însăilarea unei scurte narațiuni, cel mai adesea cu efect ilariant. Formula cea mai simplă „A fost odată"... este alambicată prin adaosul care o contrazice: „Earà țe nu ș-earà" [2], întîlnită în basmele maghiare apoi în cele din bazinul mediteranean: albaneze, grecești [3], turcești și din Mallorca [4], precum și la alte popoare din Orientul Apropiat [5]. În basmele românești, formula inițială insistă asupra veracității narațiunii prin stabilirea identității dintre cuvînt și fapt, o rămășiță dintr-o concepție străveche despre eficacitatea cuvîntului rostit: „A fost odată, ca niciodată, că de n-ar fi, nu s-ar povesti". Formula e întîlnită și în basmele bulgare și macedonene [6]. De obicei, ea e întregită cu „argumente", în a căror înșiruire intenția ilariantă este evidentă. Se invocă astfel mărturia unor fapte imposibile: cînd se potcovea puricele și sărea (zbura) ..., cînd se băteau urșii în coade ..., cînd fugeau șoarecii după pisici ..., cînd scria musca pe perete etc. [7], prezente și la alte popoare [8]. S-a dedus de către unii că atari invocări de fapte iluzorii ar dovedi scepticismul popular cu privire la veracitatea celor narate în basme. În fapt, funcția unor atari înșiruiri de aspecte neverosimile e cea de a provoca ilaritate, o modalitate populară arhaică de a atrage atenția asupra sa și de a captiva bunăvoința ascultătorilor. În mentalitatea

arhaică pot subzista atari asocieri contrastante, fără efect nivelator, cum e înclinat să deducă intelectualul modern.

Alteori, amplificarea formulei inițiale e menită să explice proveniența basmului debitat, dar „explicația" alunecă în același registru glumeț și absurd, cu aceeași intenție explicită de a stîrni rîsete. Astfel, basmul este învățat de la o pisică neprimită la biserică, trecută pe dinaintea porții povestitorului „și am prins-o și ieu ș-am bătut-o bini, bini, pînă m-o învățat și pă mine povestea asta ce v-o spun în ie sară" [9]. Basmul mai este adus chiar de la București într-un sac plin de povești [10], sau prins în ziua nașterii povestitorului [11].

Alte formule introduc basmul printr-o scurtă narațiune de tipul basmului cu minciuni: povestitorul a trecut printr-o pădure fără lemne, peste un rîu fără apă, a intrat într-un sat fără case și a bătut la o ușă unde i-au răspuns toți, cum se istorisește într-un basm breton; iar la slavii răsăriteni se obișnuiește un adevărat basm concentrat, de aceeași tentă umoristică, numit „priskazka", cu cîte o întîmplare hazlie în care este căutat un element de asociație cu basmul care va urma [12]. În basmele turcești, mica narațiune mincinoasă are drept țintă păcălirea ascultătorilor, căci după debitarea ei se angajează dialogul: „Cine zice *hu !* va avea chelbe ! — Hú ! — Eu mă baleg și tu speli ..."[13] Dialogul în formula inițială este semnalat și la unele popoare din Africa și Oceania: povestitorul începe scurt: „— ascultați povestea !" și auditorii răspund în cor: — „Povestea sosește !" [14] La greci, formula de mai sus e redusă la un simplu salut adresat ascultătorilor: „Basmul începe, bună seara, domniilor voastre !"[15]

Pe alocuri, formula inițială solicită atenția ascultătorilor pentru a învăța basmul: dacă vor asculta, îl vor învăța, în caz contrar, nu [16]. În basmele românești, exhortațiunea apare în formula mediană, abia în chip excepțional în cea inițială [17]. În chip insular, s-a păstrat și cîte un rest din formula probabil mai dezvoltată care avea drept țintă să alunge spiritele nocive dintre ascultători. Astfel, într-o descriere din 1626 a povestitului în Spania, se menționează: „Obișnuiesc băieții înainte de a începe o poveste să spună: Era ce era: răul să se ducă și binele să vină; răul pentru mauri și binele pentru noi". Formula e atestată și în antichitate la Tertulian: „Malum, quod aiunt, toras" [18] și oglindește credința în puterea apotropaică a poveștilor spuse seara cu res-

pectarea anumitor prescripții, ale cărei resturi au putut fi surprinse și în povestitul din nordul țării noastre [19].

Mai pot fi surprinse formule inițiale la unii cîntăreți de balade. De fapt, acestea aveau ca formulă inițială așa-zisul „taxîm", o melodie anume, cîntată numai din vioară, după care cîntărețul trecea la cea a baladei propriu-zise [20]. Formula literară e folosită rar, notată în chip mai frecvent la Petrea Crețul Șolcan, dar numai la baladele în vers octosilabic:

Foicică mărăcine, Să vă spui pe „Corbea"
Ascultați, boieri, la mine bine! [21]

Unii cîntăreți de balade din Oltenia amplifică formula, prevenindu-și auditoriul:

Iar dacă n-oți asculta, De m-oi scăpa de belea!
Oi înșira ce-oi putea,

după care sînt enumerate „calitățile" celor din taraf:

Lăutar de la Studina Cobzarul din Frăsinet
Știu să potcovesc minciuna; Nu spune minciuna drept!..

Înșiruirea îndeplinește aceeași funcție ca și cea similară din basmul fantastic: stîrnirea ilarității printre ascultători, și prin aceasta captivarea atenției pentru istorisirea care urmează, de obicei gravă, patetică, în evident contrast cu formula, mai ales cînd rapsodul se laudă

Că sîntem din Sadova Minciuna de cinci oca,
De potcovim minciuna, Zboară purecii cu ea! [22]

Descîntecele folosesc sporadic o formulă inițială mai simplă prin care e invocată forța supranaturală care patronează pe descîntătoare, fără ca ea să mai apară în narațiune:

Doamn, d-ajută, doamne! [23]

sau:

Amin! Amin! Sfîntă Maică Marie! [24]

Cînd ființa supranaturală este solicitată în corpul descîntecului, invocarea inițială își pierde rostul de formulă [25]. Mai rar, formula anunță proveniența descîntecului:

Descîntecul meu — Îl am de la Dumnezeu [26].

Ghicitorile, cînd sînt spuse, sînt precedate de obicei de un anunț care poate fi considerat drept formulă inițială: „Ghici ghicitoarea mea" [27] sau „Ciumelei ce-i?" [28]

Cîntecele lirice româneşti încep de obicei cu versul introductiv *Frunză (foaie) verde de...* Enumerările îmbrăţişează aproape întreaga lume botanică, după cum solicită rima versului următor. Versurile hexasilabice aduc o comprimare, suprimînd unul din primii doi termeni: „Foaie d-o sipică" care în versul octosilabic are forma întregită: „Foaie verde ş-o sipică" etc.

Uneori, enumerarea lipseşte, în aceste cazuri repetîndu-se atributul *verde:* „Verde, verde şi iar verde" [29] sau: „Frunză verde şi iar verde" [30].

Alteori , se repetă „frunză" însoţit de felurite determinante: „Frunză lată, frunză-ngustă"; „Frunză verde, frunză lată"; „Frunză verde, frunză-n sus"; „Frunză-n meri, frunză sub peri"[31] etc. În chip similar, „foaie" e repetat, uneori la plural: „Foicică, foaie fragă"[32]; „Foaie verde foi muşcată"[33] etc. Adesea, forma diminutivată se dispensează de atributul „verde": „Funzuliţî meri, peri"[34]; „Frunzişoară de-o cicoare"[35]; „Frundzulica mărului"[36]; „Frunzuleană rug de mure"[37] etc. Totuşi, uneori acesta e păstrat: „Frunzuliţă verde-n fag"[38]. În chip similar se întîmplă şi cu diminutivele substantivului „foaie": „Foicică tămăioasă"[39]; „Foiliţă a bobului"[40]; „Foileană şi-un dudău"; „Foiluţă ş-o larea"; „Foişoară nuieluşă"[41] etc. Alteori, creatorii populari îmbină „frunză" cu „frunzuliţă", repetarea nuanţată înscriind o insistenţă frecventă la începutul cîntecelor, pentru a-i da mai mult relief: „Frunză verde frunzuliţă"[42]; „Frundzî verdi frundzulianî"[43]. Mai des se întîlneşte îmbinarea cuvîntului „frunză" cu „foaie", ca două sinonime menite să rotunjească exprimarea spre incisivitatea ce se obţine prin repetiţie: „Frunză verde foaie lată"; „Frunză verde foaie fragă"; „Frunzuliţă foi di fag"[44]; „Frundzî verdi foi di praj" [45].

Pe alocuri, cele două sinonime sînt înlocuite cu ajutorul sinecdocăi, prin „firicel"; „Firicel de cînepă" [46]; „Ciricel di grîu di varî"[47]; „Hiricel di iarbă niagră"[48], sau cu inversiune: „Fir de iarbă, firicel ..."[49]

Spre deosebire de lirica populară italiană, versul introductiv construit prin invocarea unei flori are o frecvenţă scăzută în folclorul românesc. Uneori, e folosit numele generic: „Floare albă din păhar"; „Floare galbină din viñe"[50]. Dar cel mai adesea se întîlnesc formele diminutivate: „Şi de-oi zice o floricea"[51]; „Floricea de pe costiţă"[52]; „Floricică trei cănace"[53];

„Floricică iarbă neagră"; „Floricică de pe rît"[54]; „Floricică de pe spine"[55]; „Floricele, flori domnești"[56], „Floricică-n foi albastre"; „Floricică de pe șes"[57]; „Floricică alb-albastră"; „Floricica bobului"; „Floricică avrămească"[58] etc. Uneori, în același vers sînt citate amîndouă formele: „Floricică, floricea"[59], dar mai frecventă e îmbinarea floare-frunză: „Frundzî verdi di trii flori"[60]; „Frunză verde flori domnești"; „Foicicâ floricè"[61]; „Frunză verde floricea"[62]; „Frunză verde floricele"; „Frunză verde flori mărunte"[63]; „Frunză verde florili"; „Foaie verde-a florilor"[64]; „Verde frunză floare-albastră"[65]; „Floare frunză viorea"[66] etc.

Alteori, genericul face loc unei anumite flori. Mai des e întîlnit trandafirul : „Trandafir cu vîrfu-n apă"; „Trandafir cu creanga-n sus"[67]; „Trandafir verde ciontat"; „Trandafir de pe răzor"; „Trandafir cu tri crănguțe"[68]; „Trandafir de pe cetate", „Trandafir de pe fîntînă"; „Trandafir cu tri ramuri"; „Trandafir de la trupină"; „Trandafir cu două flori"; „Trandafir bătut pe measă"; „Trandafir roșu-nroșat"[69]; „Trandafir verde frumos"; „Trandafir crescut în vie"; „Trandafir mîndru rotat"; „Trandacir cu frundza-ncoaci"; „Trandafir cu creanga-n vale"; „Trandafir mîndru-nflorit"; „Trandafir roș de pe munte"[70] etc. Alteori, apare ruja, pe alocuri chiar denumind trandafirul: „Rujiță de pe răzvor"; „Rujiță, rujiță"[71]; „Rujă albă joi sara"[72] etc.

Celelalte flori sînt invocate sporadic: „Bosîioc verde-n oglindă"; „Bosîioc chitat ca norul"; „Bosîioc de la fereastră"[73]; „Busuioc măciuliat"[74]; „Busuioc de la cetate"[75]; „Magiaran crenguță verde"; „Magiaran cu tri crianguțâ"[76]; „Măgheran și viorele"[77]; „Rosmarin mîndru-nflorit"[78] etc. Cîteodată, creatorul popular recurge și la alte combinări, unele ingenioase, altele cu funcție pur ornamentală: „Struț verde cleambă de vie"[79]; „Spicuț verde de secară"; „Stejărel foaie mărunță"[80]; „Frunză verde creangă ruptă"[81] etc.

Unele din aceste versuri introductive sînt construite în manieră contrastantă, relevînd opoziția verde-uscat: „Frunză verde lemn uscat"[82]; „Frunză verdgie păr uscat"[83]; „Frunză verde lemn pîrlit"[84]; „Frunzuliță lemn topit"[85].

La prima vedere, s-ar deduce că trebuie să fie o corespondență între categoria botanică invocată și culoarea sentimentului exprimat în continuare. Se poate presupune că, genetic, așa a luat naștere acest vers introductiv, dar mai tîrziu această

îngrădire a fost înlăturată. Cu toată ingeniozitatea pusă în joc de B. P. Hasdeu pentru a ilustra concordanța dintre planta citată și „subiectul sau cel puțin caracterul cîntecului", doar în chip excepțional se întîlnesc exemple plauzibile [86]. Uneori, legătura e evidentă, ca în cîntecul bănățean despre cel chinuit de dorul iubitei:

Floricică de pe *spine*, Că mi-i gîndu tot la tine...[87]
Unde mă culc, nu mi-i bine,

Se poate ca la baza acestei asocieri să fi stat și exemplul cunoscut al eroului din basm care, ca să nu-l fure somnul cînd pîndește pe furul merelor, grîului etc., își așază la cap spini, mărăcini: dar dincolo de aceasta, corespondența dintre spin și nesomn e evidentă, amîndouă înscriindu-se în aceeași tonalitate negativă, ca două modalități de tortură. De asemenea, se poate întrezări o concordanță dintre arbustul cu crengile la pămînt și jalea exprimată de cîntec:

Rosmarin mîndru-nflorit Toți feciorii m-o-ntrebat
Cu *crengile la pămînt* De ce-s așa supărat?...[88]

Aceeași concordanță se întrezărește și în cunoscutul cîntec

Strugurel bătut de brumă, *Strugurel bătut de piatră*
Rău e doamne, fără mumă; Rău e, doamne, fără tată;

unde analogia dintre boaba închircită de ger recheamă soarta tristă a orfanului, cu toată gama privațiunilor.

Dar în alte cîntece numai o asociere forțată a sensurilor poate stabili vreun paralelism între versul introductiv și tonalitatea cîntecului. Astfel, cineva ar fi ispitit să găsească o potrivire între versurile:

Trandafir *roșu-nroșat* Tun în casă și-am oftat[89]...
Mîndruța s-a măritat;

adică mînia, supărarea ar produce o înroșire a obrazului, sau cel furios ar vedea numai „roșu" înaintea sa, dar atari apropieri sînt cu totul riscante, plauzibile numai într-o cazuistică de cărturar. Dacă am avea suficiente mărturii de ale creatorilor populari, s-ar putea păși la asemenea asocieri, dar aspectul a scăpat total culegătorilor de folclor pentru a fi anchetat suplimentar sub forma unui mic chestionar. În cele mai multe cîntece (și strigături), natura plantei invocate e dictată în primul rînd de rima versului următor. În consecință, se întîl-

nesc şi asocieri hibride sau lipsite de sens, începînd cu foarte răspînditul „Frunză verde *solz de peşte*"[90], apoi, „Frunzuliţă, iacă, iacă"[91]; „Frunză verde, gheaţă rece"[92]; „Frunză verde lasă, lasă"[93]; „Frundzî verdi di aclas"; „Frundzî verdi ş-on şalău"[94]; „Foai verdi doi banuţ"[95]; „Frunză verde de silitră"[96]; „Frunză verde trei soroace"[97] etc.

Acest vers introductiv îşi extinde funcţia de formulă iniţială potrivit cu natura cîntecului şi cu predispoziţia interpretului. Astfel, el poate introduce un fragment nou, o altă idee poetică desfăşurată în cîteva versuri. Într-un cîntec despre războiul din 1877 sînt prinse patru scene, fiecare precedată de un atare vers: 1) masa ofiţerilor cu lăutari, unde numai căpitanul nu participă, fiind atent la arme *(Frunză verde avrămeasă)*; 2) cîmpul de luptă frămîntat de obuze *(Frunză verde-a bobului)*; 3) dîrzenia turcilor în redute *(Foaie verde foi cucute)*; 4) pregătirea pentru „marş" *(Foaie verde d-arţăraş)* [98]. Cîntecul „Şaicile" e de asemenea fragmentat în patru scene, fiecare precedată de versul introductiv: 1) plecarea cu şaica la Cladova *(Foicică şi-o lalea)*; 2) sosirea la Cladova *(Foicică ş-o zorea)*; 3) dialogul cu iubita *(Foaie verde de pe şes)* şi 4) întoarcerea cu şaica *(Foicică ş-o lalea)* [99]. Mai vizibilă se vădeşte funcţia introductivă în unele balade, unde episoadele sînt precedate de cîte un atare vers. Astfel, balada despre haiducul Radu Anghel e fragmentată în episoade delimitate prin *Frunză verde-a bobilor, Frunză verde trei dovleci, Frunză verde şi-o lalea, Frunză verde viorea, Şi-altă foaie de lalea, Frunză verde şi-o lalea, Frunză verde viorea, Frunză verde şi-o lalea, Şi-altă foaie de lalea, Frunză verde viorea, Şi-o foiţă trei smicele, Şi-o foiţă de ghisdeiu, Foaie verde salbă moale, Frunză verde de dudău* şi *Frunză verde de pelin* care introduce formula finală [100]. În chip similar, balada „Şarpele" e fragmentată în şase episoade separate prin atari versuri, „Brumărelul" în patru fragmente inegale, iar „Balaurul" în vers hexasilabic în cinci episoade etc. [101] Segmentarea în porţiuni delimitate de versurile introductive nu e supusă unor regule obligatorii, ea atîrnă de dispoziţia cîntăreţului, atari versuri fiind şi un prilej de retardare în debitarea acţiunii pentru a-şi putea aminti mai bine continuarea. O atare fărîmiţare capricioasă poate fi văzută la varianta „Corbea" a lui Petrea Creţul Şolcan, unde versurile *Foicică mărăcine, Frunză verde peliniţă, Frunzuliţă trei foi*

late, Frunză verde de cicoară și *Frunzuliță lemn uscat* se află succesiv în primele 47 versuri, pentru ca pînă la sfîrșit, în peste 800 de versuri, să nu se mai interpună nici un vers de acest fel. [102]

Alteori, *frunză (foaie) verde* ... pierde această funcție introductivă și apare întrețesut în corpul cîntecului acolo unde versurile ar rămînea altfel stinghere, fără pereche la rimă:

Bosîioc de la fereastră
Bătură pe Măxineasă;
Iarbă verde din ogor
Ș-o bătură la ogor;
Frunză verde din ogoară
Ș-o bătură lîngă școală;
Frunză verde de bujor
Așa-i la mîndre cu dor![103]

Procedeul pare potrivit pentru improvizații, în cîntece ocazionale, cum e și cel citat, unde deficiența de moment n-a mai fost corectată de alți interpreți în procesul de circulație. Cu toate acestea, se văd și cîntece cu circulație îndelungă care au în osatura lor întrețesute astfel de versuri:

Frunză verde calapăr
Pe mini, maico, doi mă cer:
Unu-i negru și-unu-i băl.
Frunză verde de măr acru
După negru meargă dracu;
Frunză verde de măr dulce
După bălu eu m-oi duce.[104]

Deseori, versuri cu *frunză verde*... sînt repetate ca refrenuri ale cîntecelor, frecvența unora fiind neașteptat de ridicată.

Distribuirea regională a acestui vers introductiv nu e uniformă. Frecvența cea mai ridicată pare să o aibă în Moldova [105], apoi în Muntenia și Oltenia, în timp ce în Transilvania ea e simțitor scăzută. [106] Folosit cu precădere în cîntece, vesele sau triste, el lipsește cu desăvîrșire în colinde[107], cîntece funebre și descîntece. Împrejurarea scoate în relief caracterul laic, profan al acestui vers, simțit de creatorii populari ca fiind în totală disonanță cu profilul grav și solemn, totuși exuberant al colindelor și îndeosebi cu tonalitatea lugubră a cîntecelor funebre. S-ar părea că acest vers introductiv a fost făurit pentru nevoile intime ale expresivității, o formulă inițială familiară cu rezonanțe mai aproape de sufletul interpretului, în opoziție cu cele destinate obștei la prilejuri festive.

În poezia populară aromână, acest vers introductiv lipsește [108], ceea ce ar indica o întrerupere în transmiterea tradițională a repertoriului liric străvechi. El e semnalat însă în

lirica populară greacă, unde versul inițial obișnuiește să comenteze cîte o floare. [109] Cu o frecvență mult mai ridicată apare însă în lirica populară italiană, în așa-numitul *stornello*, un terțet alcătuit din endecasilabi, sau mai frecvent dintr-un pentasilab și doi endecasilabi.[110] T. Cipariu a semnalat cel dintîi paralelismul dintre versul introductiv românesc și versul pentasilabic italian; cercetarea comparativă a fost apoi reluată de B. P. Hasdeu. [111] La italieni însă apare de obicei *fiore* (floare) în loc de *frunză*:

Fiore di pepe,
Io giro intorno a voi, come fa l'ape
Che gira intorno al fiore della siepe. [112]

Floare de piper,
Mă-nvîrt în jurul tău, cum face albina
Care se-nvîrtește în jurul floarei gardului.

Adesea, apare forma diminutivată:

Fiorin d'abeto
E se me lo vuoi dar, bellino, un bacio,
Io te lo renderò quando t'ho preso. [113]

Floricică de brad
Și dacă vrei să-mi dai, drăguțule, un sărut
Ți-l voi da înapoi cînd te-oi lua.

Sînt întîlnite mai des: *fior di ginestra* (dracilă), *fiurin di ruta* (rută), *fiorin d'argento* (argint), *fiorin di more* (spin), *fiorin d'ortia* (urzică), *fior di mortella* (afin), *fiorin di pesca* (piersică), *fior di limone* (lămîie), *fiore di miglio* (mei), *fiorin d'acacio* (salcîm), *fiorin di menta* (ismă), *fiorin di mela* (măr), *fior di lenticchia* (linte), *fior di ciliegio* (cireș), *fiorin di grano* (grîu), *fiorin di timo* (cimbru), *fior d'amaranto* (știr), *fior di granato* (rodiu), *fior d'erbe amare* (ierburi amare), *fior di canna* (trestie), *fior di lupino* (cafeluțe), *fior di finocchio* (molotru), *fior d'albicocco* (cais), *fior di storace* (smirnă), *fiorin d'alloro* (dafin), *fior di radice* (ridiche), *fior di cipolla* (ceapă), *fior di carote* (morcov), *fiorin di pero* (păr), *fior di piselli* (mazăre), *fior di cipresso* (chiparos), *fior di trifoglio* (trifoi), *fior di cammei* (camee), *fior di lino* (in), *fior di velluto*, *fiorin di regamo* (măgheran), *fior di patate* (cartofi), *fiorin di riso* (orez), *fior di sermenti* (viță), *fiorin di fragola* (fragă), *fiorin di zucca* (bostan), *fior di fagioli* (fasole) etc. Ca și în lirica populară românească, apar felurite combinații, ale formelor diminutivate *(Fiorin, fiorello; Fiorin, fiorino)*, apoi ale substantivu-

lui *fiore* cu un nume de specie *(Lino fiorito)* etc. Alteori, versul introductiv aduce în scenă o plantă, începînd cu *Spigo fiorito* (spic înflorit) atît de apropiat de românescul *Spicuț verde de secară*, apoi *Salcio piangente* (salcie plîngătoare), *Arancia forte* (portocală tare), *Pampani e uva* (viță și struguri) etc. Mult mai rar apare *foglia* (foaie), determinantul servind, ca și în românește, de rimă a versului următor:

Foglia di canna
La socerina mia l'è bona donna:
Mi par mill'anni di chiamarla mamma![114]

Foaie de trestie
Soacra mea e femeie bună:
Îmi pare o mie de ani de cînd o numesc mamă!

Cîteodată, versul introductiv cu *foaie* e așezat chiar la începutul unui *Rispetto*, de data aceasta rimînd cu al treilea vers:

O foglia di bassilico minuto
Dove sei stato questa settimana?
E tanto tempo che non t'ho veduto...[115]

O foaie de busuioc mărunt
Unde ai fost săptămîna aceasta?
E atîta timp de cînd nu te-am văzut ...

Versul introductiv italian îndeplinește aceeași funcție ca și cel românesc, cu deosebirea că aici e mai frecvent *fiore* (floare), pe cînd *foglia (foaie)* apare sporadic. B. P. Hasdeu conchidea că nu ar fi nici o legătură între cele două versuri introductive: „Frunza verde s-a născut dimpreună cu naționalitatea română nu la Tibru sau la Guadalquivir, ci la noi acasă, pe teritoriul Daciei, în secolarele păduri ale Carpaților ..."[116] La data cînd scria Hasdeu (1873), lirica populară de la noi era abia cunoscută, dovadă faptul că el nu întîlnise versuri introductive cu *floare* sau cu specii de flori. Înrudirea e totuși evidentă, mai întîi pe plan funcțional, apoi prin ușurința cu care *frunză (foaie)* se lasă înlocuit cu *floare* (trandafir, măgheran etc.). Acest paralelism italo-român nu poate fi explicat prin împrumut, dată fiind depărtarea teritorială și inexistența unor relații mai strînse între straturile populare. Singura explicație plauzibilă îl înfățișează ca o moștenire din poezia latină populară, ca și repetiția paralelistică, fără a putea preciza dacă a primat *folia*, respectiv **frondea* sau *flos*. S-ar putea ca cele două cuvinte să fi alternat încă de la început, în Italia încetățenindu-se *fiore*, iar

la noi *frunză (foaie)*, dar aceasta presupune că încă în acea vreme *flos* să fi devenit bisilabic, ca mai tîrziu în română şi italiana populară.

2. *Formulele mediane* sînt mai puţine şi mai sărace. În basmele fantastice e uzitată formula de anunţare a unui nou episod cînd se schimbă locul acţiunii:

Apăi s-o dus multă lume-m-
păraţîie,
Ca Dumńedzău să ńe ţîie,
ca cuvîntul din poveste,
că de-aici mai lungă şi mai
frumoasă este.[117]

Uneori, formula e întregită cu un adaos moralizator:

S-o mai dus cîtă lume
împărăţîi
Că Dumńizău să ńe ţîi,
că din poveste
tă mai frumoşă ieste!
Cine-o asculta,
bine-o-a-nvăţa![118]

Sfîrşitul moralizator se întîlneşte şi în basmele din Chile într-o formă asemănătoare: „Trebuie să înveţi, ca să povesteşti şi să asculţi, ca să înveţi".[119]

Altă formulă serveşte la verificarea atenţiei ascultătorilor. Aceste formule, alcătuite după modelul parolelor militare, au la noi origine cazonă austro-ungară, dovadă cuvintele folosite: *Ciont !* strigă povestitorul, *Leveş !* răspund ascultătorii, pe alocuri înlocuind răspunsul cu termeni similari: „popricaş, guiaş".[120] Atari verificări se întîlnesc şi la alte popoare: la bretoni, prin dialogul *Cric ! — Crac !*, la indieni, ascultătorii strigă *hum !* (mai departe), iar negrii din Africa centrală strigă cînd se opreşte povestitorul: „Toţi sîntem aici!"[121]

Pentru a anunţa acţiuni paralele, desfăşurate concomitent în două locuri şi pe care povestitorul nu le poate înfăţişa decît succesiv, se întrebuinţează o formulă mai puţin cristalizată, care specifică pe scurt întreruperea firului curgător. O formulă din Moldova nordică anunţă: „În timpu séla şi să petreśe nunta, îi lăsăm noi pe dînşî acolo sâ nuntească, noi ńi duśem să videm śe-o măi făcut Herşl".[122] Formula poate fi utilizată de mai multe ori în cuprinsul aceluiaşi basm, după cît de numeroase sînt acţiunile paralele. Astfel, în basmul „Ion Taler" din Muntenia subcarpatică, e folosită o dată cînd bătrînul îşi rătăceşte copiii în

pădure la instigarea maşterei: „Să lăsăm copiii acolo, să videm unchiaşu ce-a făcut cînd a vint acasă", iar mai tîrziu cînd fata salvată de la balaur e lăsată de erou ca să-l aştepte trei ani: „Să-l lăsăm pă iel, să ne lom cu ia să videm ce păţanie a tras ia." [123] Formule similare se întîlnesc în basmele celorlalte popoare europene: germani, spanioli, italieni, albanezi, slovaci, cehi, polonezi, estoni, apoi la arabi şi malaezi. [124] J. Bolte a găsit formula folosită frecvent în naraţiunile medievale, atît în epopei, romane populare, cît şi la Rabelais, Boiardo şi Ariosto. Scriitorii antici nu recurg la ajutorul ei, de unde J. Bolte conchide că în basmul popular ea ar continua tehnica medievală. [125]

În balada populară, uneori şi în cîntecele lirice care dezvoltă un dialog, apar formule mediane avînd la bază aşa-numitele *verba dicendi*, cu ajutorul cărora e introdusă vorbirea personajelor. În versurile octosilabice, atari formule au forma: *Şi din grai aşa grăia; Şi din gură cuvînta; Şi la poartă şi-o strigat; Maică-sa că-l întreba* [126]; *Frăţiorilor grăia; Şi din gură l-întreba; De departe tot strigînd; Şi din gură se ruga; Şi zicea din gură tare; Şi din gură-mi tot striga; Din gură le răspundea; Şi din gură mi-i zicea; Miul iar îi mai zicea; Şi-l judeca cu vorba; Şi din gură-l judeca* [127]; *Iară naşu că-i zicea: Iară ta-său-i răspundea; Dar calu ce îmi zicea? Altădată-i mai zicea* [128] etc. În versurile hexasilabice, varietatea e mai redusă: *Din gură grăia; Şi ce le grăia?; Şi mi se răstea; Din gură-i zicea; Ş-astfel îi grăia; Şi vorbe-i vorbea; Şi iar îi zicea; Şi iar se ruga; Şi mi-i răspundea; Şi, măre-i, zicea; Şi mereu striga; Şi tot întrebau; Iar mi-l întreba; Mă-sa răspundea — Din gură zicea* [129]; *La Cernea striga; Ioan ce-i zicea?; Şi să jăluia; Mîndrii că-i spunea* [130] etc.

În naraţiunile în proză, formula de introducere a dialogului e mai simplă, dar mai des folosită, avînd două roluri: cel de a anunţa dialogul, apoi cel de a distinge vorbirea personajului de relatarea povestitorului. Ca atare, formula *zice (ice)* e inserată de povestitor ori de cîte ori i se pare necesar pentru a putea fi urmărit cu claritate: „— Bună dîmineaţa, domnule! — Bună dîmineaţa! Da ce-i cu dumneavoastră — *zîce* — că vă văd dă dimineaţă p-acia? — Domnule — *zîce* — mie-m trebuia ciriale: mei, fasule, orz, săcară, ce ai dumneata, tot — *ice* —. N-trebuie o sută dă

vagoane! — Da, domnule — *ice* — la mini să găsăşti! — E, foarte bine — *zîce.*" [131] Cînd dialogul este precipitat şi urmează un şablon cristalizat, *verba dicendi* pot fi folosite doar sporadic: „S-o pus cu dînş la masî. *Ci:* — Tată! Ţ-aduj dumńeata aminti — *dzîci* — cîn ai mărs pi hotaru zmeilor ş-o vinit zmeii, ş-o-ntunicat lumę, şî ţi-o-ntunicat şî pi mńeata? — Mńi-aduc aminti! — Ş-ai trimăs pi fraţî îşţi-a mńei doi să margă să luminęză lumea, să ţi luminęză şî pi dumńeta? Ţ-aduci aminţi? — Mńi-aduc! — Şî cîn am vinit io la dumńeta şî cîn am zîs să mă leş şî pi mini ..." [132]

3. *Formulele finale*, mai numeroase şi mai variate, se întîlnesc la mai multe specii, cu precădere la cele epice.

În basmele propriu-zise, formula cea mai simplă de încheiere e redusă la sofismul: „Şi de n a murit, trăieşte şi astăzi!", atestată pretutindeni în Europa [133].

Alte formule fac aluzie la petrecerea finală, întrucît basmul se încheie obişnuit cu nunta protagoniştilor. De aceea, povestitorul îşi anunţă ascultătorii: „Ş-aşa a făcut o nuntă mare. Ş-am fos şi noi la nuntă. Ş-o rămas bîn şi mîncîn şi chef Domnului făcîn." [134] Unii povestitori insistă mai pe larg asupra participării lor la nunta eroilor: „Atuncea, a lua şi iel mireasa ... şi-a format nunta cu ia-nnainte, încît am băut, şi-am mîncat, şi-am petrecut, dă sun sătul şi astăzi!" [135] Cu pretinsa participare la nuntă a povestitorului se încheie basmele şi la alte popoare din Europa [136]. Adesea, ea e completată cu formula prin care povestitorul pretinde că a fost aruncat tocmai în faţa ascultătorilor săi, de obicei dintr-un tun cu care nuntaşii trăgeau salve de veselie: „Veńiră ńişte ţîgańi şî loară ńeşte cîlţ. Io m-am fost ascuns aco ... după soba-mpăratului. Şî băgară în tun, şi dederă de veselie — tăiară mese, tăiară scauńe, tăt'e pişoarele le băgară-n oale. Şî făcură petreśere mare. Şî cîn dederă să puşte, pă mińe m-or băgat cu cîlţî eia aco' şi vup! cu mińe-ai' nainţea dumńeaoastă!" [137] Aruncarea povestitorului din tun se întîlneşte în basmele sîrbilor, germanilor, norvegienilor, flamanzilor, scoţienilor, apoi la polonezi, bieloruşi şi ucrainieni [138].

Pe alocuri, formulele citate alcătuiesc de fapt nişte *preformule* finale, întrucît ele pot fi urmate de altele care anunţă, de obicei în chip pseudoceremonios, sfîrşitul basmului.

În basmele românești, formula versificată îl înfățișează pe povestitor încălecînd sau urcîndu-se pe un obiect sau ființă, care devine astfel preambulul finalului: „Și încălecai p-o șea și v-o spusei dumneavoastră așa". În genere, povestitorii mai înșiruie cîte un obiect încălecat sau chiar mai multe: lingură scurtă, fus, cui, roată, coasă, custură ruginoasă, cărbune, nuia, prăjină, lemn. Seria e întregită cu o seamă de plante: secară, căpșună, rădăcină, mărăcine, gătej uscat; apoi animale mici: rață, găină, cocoș, viespe, sau chiar iepure, iapă, mia [139]. Unele din acestea rimează cu *minciună — mincinoasă*, înscriind basmului un final de aceeași tonalitate cu începutul delimitat de asemenea de coordonate contradictorii și neveridice. Celelalte urmăresc în genere să păcălească pe ascultători printr-o rimă neașteptată care are menirea să provoace ilaritate, o ipostază atît de caracteristică creațiilor folclorice debitate într-o colectivitate. Încălecarea povestitorului apare sporadic la italieni, unde acesta călărește un cocoș și are călăuză o găină și un porc [140]. La celelalte popoare, anunțarea finalului e prilejuită de trecerea unor animale peste podul de cristal: bou, cal, porc, cîine, pisică, sau de întîlnirea protagoniștilor cu acestea în lunga lor călătorie de după nuntă [141]. În basmele bulgare, grecești, turcești și bieloruse se arată cum povestitorul a pierdut ceea ce a primit la nuntă fiind atacat de un cîine, iar în basmele spaniole, norvegiene, ruse etc., darul este solubil: cal de gheață, pantofi de untură, pălărie de unt, care se topesc la prima ocazie [142]. La celelalte popoare, darul primit e diferit, de obicei un cozonac sau covrig; pe alocuri, povestitorul solicită însă bani de la auditoriul său [143]. Urme ale acestei formule se găsesc la noi în basmele din Moldova nordică, unde povestitorul încheie: „Plătiți-mi-o!" iar ascultătorii răspund: „Bogdaprosti, Dumnezeu să ți-o plătească." [144] Atare formulă e probabil o rămășiță a obiceiului de odinioară de a-i răsplăti pe povestitori într-o formă mai riguroasă decît cea consemnată în vremea din urmă [145].

Mai rar, formulele finale indică sursa basmului, cel mai adesea în formă ilariantă prin sofismul său evident: „Și de unde-am auzit-o, v-am povestit-o". [146] La alte popoare, se precizează mai amănunțit, povestitorul susținînd că știe basmul de la meșterul său (caşmiri), străbunică (breton) [147].

Prin Bihor, povestitorul invită la întrecere: „Cine-o şti mai lungă / Margă s-o ajungă!" [148] Formula se regăseşte la italieni în forme mai ample, pe cînd la alte popoare, povestitorul invită pe altcineva să spună un basm mai frumos. [149]

Baladele populare cîntate în faţa unui auditoriu la prilejurile solemne, îndeosebi la masa mare de la nuntă, se încheie de obicei prin două categorii de formule. În cea dintîi se întîlneşte formula solemnă, gravă, în deplină concordanţă cu funcţia de căpetenie a baladei de a „pomeni", a evoca trecutul demn de memorat, dacă nu chiar de venerat pentru atari isprăvi măreţe. Astfel, în balada „Costea", după ce acesta pedepseşte pe hoţul Fulga în chip exemplar „De măre, se pomenea", cîntăreţul adaugă, spre bună ştiinţă:

Şi, măre, s-o *pomeni* — Soarele merge şi-apune,
Cît soare pe cer o fi: — Cuvintele tot se spune [150].

Badiu pedepseşte pe turcii cotropitori arzîndu-i în propria-i casă şi se aşază apoi la chef

În grădină-mpărătească — Tot la cruce de voinici
Vestea-n lume să pornească, — Ca boierii dă p-aici. [151]
Numele să-i *pomenească*,

Formulele din a doua categorie anunţă sfîrşitul cîntecului epic, cel mai adesea atrăgînd atenţia asupra cîntăreţului. Cea mai simplă anunţă sec:

Io mă-nchin cu cîntecul — Ca codrul cu freamătul.[152]

Cîteodată, ea e îmbinată cu cea din prima categorie:

Boieraşii să-mi trăiască, — Pe la cruce de voinici,
Pe lăutar să cinstească, — Cum sînteţi, boieri, p-aici.[153]
Ca şi el să-i *pomenească*

Cel mai adesea lăutarul face aluzie la răsplată, în primul rînd nelipsitul pahar de vin, uneori promiţînd „altul mai bun":

Frunză verde de pelin — Că mai am vro două-n sîn,
De pelin, de rosmalin, — Păstrate de la bătrîni.
Mai ziceţi boieri: amin, — Şi mai daţi cu băutura,
Cîntecu mi-a fost deplin, — Să ude Ioniţă gura. [154]
Să vă fac altu mai bun,

Colindele se încheie printr-o urare închegată în formule care variază regional, apoi după starea celui colindat. În concordanţă cu rolul înalt, encomiastic al obiceiului şi al

textului din colindele zise profane de a aduce îndeplinirea dorinţelor celor mai rîvnite, formula de încheiere repetă această dorinţă, dar în forma ei largă, generală, ca cei colindaţi să se bucure peste anul ce vine de sănătate deplină. Ca atare, aproape toate formulele converg asupra acestui aspect, diferenţiindu-se în modul de exprimare pentru a se potrivi cu categoria celui colindat. Cînd e mai concentrată, ea enunţă doar:

Sănătate-n ceste case -N ceste case, curţi frumoase

sau:

Tînărul (cutare) — — Fie-mi sănătos.[155]

Adeseori, urarea e înflorită de cîte o comparaţie:

Rămîi Niţă sănătos, Ca un trandafir frumos. [156]
Sănătos şi mîngîios

Alte formule se restrîng asupra veseliei, atît de caracteristică euforiei cu care era întîmpinat începutul de an:

Şi te, domn bun, veseleşte ! [157]

dar cel mai adesea cuprinde amîndouă aspectele:

Ş-om fiţi gazde veseloşi Şi-încai gazde sănătoşi. [158]

Pe alocuri, formula se mărgineşte să ureze viaţă, în chip direct:

Ciucur verde mătasă Dă-i, Doamne, gazdii viaţă ![159]

iar în Muntenia prin intermediul formulei „la mulţi ani", îmbinată cu cea de bineţe:

Bună vremea-n ceste case La anul şi la mulţi ani. [160]
La boieri ca dumneavoastră.

Formula poate fi amplificată, cuprinzînd întreaga familie:

Tînărul (cutare) Şi cu noi cu toţi
Fie-mi sănătos, În anul ce vine,
Cu fraţi, cu părinţi La mulţi ani.[161]

Prin Ţara Loviştei, cei colindaţi sînt încărcaţi de atributele cele mai înalte:

Unde-i *Ion* Făt-Frumos I-am cîntat, i-am colindat,
Cu *Ileana* cea frumoasă? Ca ei să se-nveselească
Ei să-mi fie sănătoşi. Şi pe juni să-i fericească ! [162]

În unele părți ale Transilvaniei, formula de încheiere face aluzie și la darul, de altfel obligatoriu, în concordanță cu eficiența urării din cadrul acestui obicei:

Să fii, Linţă, sănătoasă — Să plătești colinda noastă. [163]

Cam de aceeași tonalitate se revelă și formulele finale ale descîntecelor, dat fiind că și acestea urmăresc să restabilească sănătatea celui afectat de boli și alte neajunsuri. Cea mai răspîndită se sprijină pe o singură comparație:

Curat, luminat, Ca argintul strecurat

pe cînd unele amplifică sensibil această scară comparativă:

Ca argintul strecurat, Ca roua de pe pămînt,
Ca steaua din cer lăsată, Ca strugurele din vie[164] etc.

Adesea, formula de mai sus e urmată de o a doua în care se arată de unde vine leacul, descîntătoarea atrăgînd atenția asupra sa:

Descîntecul de la mine, Leacul de la Dumnezeu.

sau:

Leac să fie de la mine Eu să fiu descîntătoare,
Și de la Maica Precista: Maica Precistă lecuitoare etc.

Formula mai largă le poate subsuma pe cele citate într-o suită continuu ascendentă:

Curat, luminat
Ca argintul strecurat,
Cum Dumnezeu a lăsat;
Ca steaua din cer,
Ca roua de pe pămînt,
Înmîinile Maicii Preciste dat și lăsat
Leac, amin Eu mă închin cu descîntecul
Vorbei mele să fie deplin. Și Maica Precista cu leacul [165].

Pe alocuri, sfîrșitul formulei face aluzie la plata descîntecului, în concordanță cu credința străveche că acesta și-ar pierde eficiența în caz contrar:

Descîntecu-i a lui Dumnezeu, Leac,
Să se lipească ca fagurele de miere, Și băbușcăi colac. [166]
Ca aluatul în căpistere.

În ghicitori apare cu totul sporadic o formulă finală prin care asistența e îndemnată să dezlege ghicitoarea pusă. Atare formulă e adăugată la sfîrșitul ghicitorii cînd nu e clară intenția celui care încifrează aspectul de dezlegat:

Joi ce vine, De joi în haia joi:
Joi ce trece, *Ghici* cîte săptămîni sînt? [167]

Cel mai adesea, îndemnul de a ghici se vădește un simplu supliment de versificație, ca versul precedent să nu rămînă stingher, fără rimă:

... Cu capul păhărnicește — Sai, băiete, de *ghicește.*
sau:
... Clonțul din pahar zmuncește — Mergi, băiete, de *ghicește.* [168]

La unele popoare romanice, invitația de a ghici e formulată mai de-a dreptul: „Decidme que puede ser?" (Spune-ți-mi ce poate fi?): „Que es?" (Ce este?); „Devinez quelle est ma merveille?" (Ghiciți ce este minunea mea?). [169]

Alteori, formula urmărește efecte ilariante, unele inocente ca în cunoscuta ghicitoare:

Mănăstire-ntr-un picior — *Ghici* ciuperca ce e? [170]

altele îmbinate cu păcălirea scabroasă a asistenței:

Grămăjuie-ntre călcăie — Cine-o *ghici,* a lui să fie. [171]

4. *Formulele mobile* (sau *călătoare*) se disting de cele dintîi prin capacitatea lor de a migra nu numai în cadrul aceleiași specii, ci chiar în afara lor dacă se oferă vreo similitudine tematică. Aceste formule sînt legate de anumite personaje sau de anumite acțiuni pe care le evocă prin exprimarea îngrijită, cizelată, întrucîtva osificată. Ca atare, ori de cîte ori personajele sau momentele respective revin în scenă, se repetă și formula care le denumește, ca o umbră de expresivitate. Ele se întîlnesc mai des în creațiile lungi de factură epică, dar nu lipsesc nici din fulgurațiile lirice de cîteva versuri.

Se evidențiază mai ușor cele legate de anumite personaje. Viteazul năzdrăvan care va răpune pe zmei se numește „Petrea Făt-Frumos, steblă de busuioc, născut la miezu-

nopții", cele trei determinante singularizîndu-l pe deplin în lumea semenilor săi: dacă e Făt-Frumos ca și ceilalți eroi, el se deosebește prin porecla sugerată de floarea cea mai aleasă, cu puternice implicații erotice, precum și prin nașterea în momentul cheie, miezul nopții, încărcat mai mult decît miezul zilei cu o seamă de valențe numenale. De aceea, povestitorul îi rostește numele întreg aproape de cîte ori participă la acțiune — 15 ori —, abia incidental e numit abreviat, cu un singur epitet, Petrea Făt-Frumos. [172] În chip similar, zîna ce întruchipează frumusețea se numește „Ileana Cosînzeana, din cosiță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă" [173], sau „Abrunca mîndră și frumoasă, din țara femeiască, care din cosiță floare-i cîntă, care din gură aur și mărgăritare-i curge", formulă repetată de cinci ori în cursul basmului, iar de șase ori abreviată: „Abrunca mîndră și frumoasă". [174]

Baladele, prin constrîngerea versului, oferă condiții superioare propagării acestor formule în corpul lor. Haiducul Gheorghilaș devine în gura rapsodului Petrea Crețul Șelcan:

...Căpitan Gheorghiță, Negoiță din Cislău,
Feciorul lui Negoiță, Strănepot de solgbirău ...

formulă reluată de trei ori în depănarea acțiunii, iar de trei ori e înlocuită cu alta mai scurtă prin care este adulat de adversar:

Măi Gheorghiță, — La chip tînăr și
Gheorghelaș gingaș ... [175]

Formulele care exprimă momentele culminante ale acțiunii sînt repetate ori de cîte ori acestea se ivesc în alte subiecte. Frații lui Drăgan Cenușă pleacă să elibereze constelațiile furate, întocmai ca și frații lui Petrea-Făt Frumos: „Ș-au luat ficiorii straie di priminială, șî bani de cheltuit șî cal de călătorit" [176]. Drăgan Cenușă, servitorul cu cele cinci animale năzdrăvane, Odolean, Petrea Făt-Frumos, Busuioc Verde, Viteazul de apă, Constantin, feciorul văduvei, Hat Prinț, Ion străbat un ținut a cărui imensitate e sugerată de întinsul pădurilor și locurilor pustii, acestea din urmă denumite prin două sinonime: „pin codri, pin zăhăstrii, pin pustietăț". [177] De obicei, povestitorii talentați își au repertoriul lor de atari șabloane expresive, dar multe

din acestea revin frecvent și la alți povestitori. Despărțindu-se sau regăsindu-se după atîtea calamități înfruntate, eroii povestitorului Gheorghe Zlotar din Fundu Moldovei își manifestă afecțiunea de grad maxim: „șî s-o pupat în față fără nici-on hir di griață", întocmai ca și cei ai povestitorului Emilian Fieraru din Floreni, bazinul Dornei: „șî s-o sărutat în față fără de-oliag di greață!" [178] Mai cu seamă în dialogurile personajelor revin atari formule de largă circulație. Astfel, eroii sînt amenințați că dacă nu îndeplinesc porunca dată, „uni li stă capu, li stă pkicioarle șî uni li stă pkicioarle, li stă capu!", iar cînd se încaieră:

— ... Ori din luptă ni luptăm,
Ori din săbii ne tăiem?

— Ba din luptă ni luptăm,
Că lupta-i mę driaptă,
Di la Dumnezău lăsată![179]

Baladele populare oferă exemple mai închegate. În „Meșterul Manole", după ce Domnul și meșterii găsesc zidul vechi neisprăvit pe care trebuie să-l continue, Manole exclamă, cuprins de frigurile creației:

Var și cărămidă
Că-i pustie multă,
Că-i lucrare lungă!

Versurile se vor repeta întîi la începutul construcției, sub forma de relatare obiectivă și rece. Dar după ce Manole își prinde soția în zid, versurile sună în gura lui ca o chemare amară la moarte, repetîndu-se de patru ori, după fiecare tînguire a Caplei, ca să i le înăbușe în conștiința sa. [180] Și aici, formulele călătoresc în alte subiecte înrudite, deși provenite din locuri diferite. Haiducul Otînceală despoaie pe moș Luța, întocmai ca Radu Anghel pe popa Stan, amîndoi avîndu-și bogățiile strînse într-o găleată:

Ia căutați voi după ușă,
Că este-o mică găletușă
Plină tot de lei bătuți [181]

Cată, tată, după ușă,
Că mai am d-o găletușă
Ș-aia plină de rubliță ... [182]

apoi într-un putinei:

Ia căutați voi după sobă,
Că este-un mic putinei
Plin numai de gălbinei ...[183]

Du-te, tată, la bordei,
C-avem d-un putinei
Erea plin dă gălbenei,
Dobînda banilor mei. [184]

Haiducul Cernea răspunde celui ce îl numește „căpitan" întocmai ca Radu Anghel:

— Nu-mi mai zice căpitane
Și zi-mi pe nume: Ioane.
Căpitanii șed la tîrg
Numa-n ciorap și-n papuc ...
Eu sînt singurel prin crîng ...
La picere cu curele
Și la piept cu tapangele
Și la gît cu iminele,
De drag să te uiți la ele ... [185]

Nu-mi mai zice: căpitane
Zi-mi pe nume: Răducane;
Căpitanii șed la tîrg
Numa-n ciorap și-n papuc
Eu sînt Radu cel din crîng ...
La picere cu curele,
Și la piept cu tapangele
Și la gît cu iminele
De drag să te uiți la ele! [186]

Atari locuri comune se mai pot vedea la încărcarea armei cu pulbere și fier, la răspunsul dîrz „Nu sînt muiere cu conci", la dezlegarea visului despre puşca ruptă-n două etc.

În lirica populară, formulele călătoresc mai cu seamă rechemate de procedeul contaminării. Cîteva străbat distanțe mari și mai cu seamă specii diferite, chiar opuse ca tonalitate psihică. Cel înstrăinat dorește fierbinte:

...Sî mă sui la munț cu flori,
Sî-ni văd fraţi, sî-ni văd surori,
Sî-ni văd grădina cu flori ... [187]

Cătana plecată la oaste își ia rămas-bun:

...D'i la clopu mńeu cu pană
D'i la mamă, đi la tată,
D'i la grădina cu flori,
D'i la fraţî, đi la surori... [188]

În chip similar se desparte și mireasa în cîntecele nupțiale:

...D'i la fir đi busuioc
D'i la ficiori, đi la joc ...
D'i la tată, đi la mamă,
D'i la fraţi, đi la surori,
D'i la grădina cu flori. [189]

Clișeul revine întocmai în unele bocete. Sora își îndeamnă fratele:

Da ia-ți, dragă, ziua bună
De la tată, de la mumă,
De la grădina cu flori,
De la fraţi, de la surori,
De la stîlp de busuioc,
De la fete, de la joc;
De la stîlp de tămîiță,
De la ficiori din uliță. [190]

Formula se regăsește mai cu seamă în „Cîntecul zorilor" din Banat, unde acestea sînt solicitate să întîrzie pînă ce moarta:

Iertăşiuńe şi-o luat
De la maică, de la taică,
De la fraţi, de la surori
De la grădina cu flori ...
De la fir de busuioc
De la fietśe, de la joc. [191]

Schema formulei persistă şi atunci cînd creatorul popular încearcă să aducă în scenă alte coordonate ale singurătăţii, căci cuvintele înşiruite împreună revin parcă involuntar:

...Nu văd maică, nu văd taică
Numai o stîncă de piatră ...
Nu văd fraţi, nu văd surori
Numai munţii plini de flori ... [192]

Cel mai comod călătoresc formulele în speciile cu structură liberă, cum sînt descîntecele. Aici, descîntătoarea are pentru momentele importante cîte o formulă, iar cînd însăilează descîntecul, ea le îmbină pe acestea după voie [193], mai exact după dispoziţia improvizatorică. Astfel, dacă ea descîntă de „potcă", poate începe prin formula care denumeşte toate felurile de potci, după naţionalitate, culoare, provenienţă etc., apoi trece la exorcizarea ei, poruncindu-i să iasă din corpul bolnavului („din cap, de sub cap" etc.), iar dacă vrea ca porunca să devină mai eficientă, se dedă la ameninţări, mai ales dacă are „armele" în mîini („Cu cuţitul te-oi tăia, Cu mătura te-oi mătura" etc.), pentru ca la urmă să-i indice locul unde să se ducă, de obicei pustiul desăvîrşit („Unde cîine nu latră, popă nu toacă, fată nu rîde" etc.).

[1] Fernand Baldensperger: *La littérature.* Création, succès, durée; Paris, 1913, p. 55 şi urm.

[2] Pericle Papahagi: *Basme aromâne;* Bucureşti, 1905, p. 30 etc.

[3] Lazăr Şăineanu: *Basmele române* ...; Bucureşti, 1895, p. 204.

[4] Johannes Bolte und Georg Polivka: *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm,* IV; Leipzig, 1930, p. 18.

[5] Nicolae Roşianu: *Stereotipia basmului*; Bucureşti, 1973, p. 22—23. În basmele româneşti, formula aceasta apare cu totul sporadic în cîteva variante ale colecţiei lui D. Stăncescu (v. D. Stăncescu: *Scra scarelui;* Bucureşti, 1970, p. 33, 39, 186, 286, 309).

[6] N. Roșianu, lucr. cit., p. 23—24.

[7] L. Șăineanu, lucr. cit., p. 205—208.

[8] N. Roșianu, lucr. cit., p. 25—32; J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 15.

[9] Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*, vol. I; București, 1966, p. 571 (formula revine cu obstinație în toate basmele povestite de Gh. Zlotar).

[10] Ibid., p. 77. Basmul e dezlegat de la o iesle (Agnes Kovács: *Ungarische Volksmärchen;* Düsseldorf-Köln, 1966, p. 114) sau se află într-o carte într-un plop înalt etc. (ibid., p. 167).

[11] L. Șăineanu, lucr. cit., p. 207—208.

[12] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 19.

[13] Pertev Naili Boratav: *Contes turcs;* Paris, 1955, p. 127.

[14] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 16.

[15] Georgios A. Megas: *Griechische Volksmärchen;* Düsseldorf-Köln, 1965, p. 184.

[16] Joan Amades: *Contes catalans;* Paris, 1957, p. 49.

[17] O. Bîrlea, lucr. cit., p. 77—78.

[18] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 69.

[19] Ovidiu Bîrlea: *Mică enciclopedie a poveștilor românești;* București, 1976, p. 308—309.

[20] Un exemplu de taxîm în *Vechi cîntece de viteji;* București, 1956, p. 67.

[21] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române;* București, 1885, p. 517; cf. p. 473, 538, 561, 626, 653, 688.

[22] *Vechi cîntece de viteji*, p. 9—10; cf. Al. I. Amzulescu: *Cîntece bătrînești;* București, 1974, p. 17, 50, 54, 63, 159, 185, 246, 370, 390, 444, 483, 504.

[23] E. Hodoș: *Poezii poporale din Banat, III, Descîntece;* Sibiu, 1912, p. 12; cf. p. 14, 19, 21, 39, 48, 71.

[24] Ibid., p. 20; cf. p. 16, 18, 53, 57, 69. Formulă de închinare în Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil: *Culegere de descîntece din județul Romanați*, vol. I; București, 1907, p. 41.

[25] cf. T. Bălășel: *Versuri populare române.* Ceremonicase, vol. I, c. a II-a; Craiova, f.a., p. 139; D. Ionescu, A. Daniil, lucr. cit., p. 109, 112.

[26] D. Ionescu, A. Daniil, lucr. cit., p. 124.

[27] A. Gorovei: *Cimilitурile românilor;* București, 1898, p. 106, 377; cf. T. Bălășel, *Versuri populare române.* Distractive; vol. II, c. I; Craiova, f.a., p. 52.

[28] Gr. Sima al lui Ioan: *Din bătrîni;* Sibiu, 1886, p. 1.

[29] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 304; cf. p. 299.

[30] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 69.

[31] E. Hodoş, lucr. cit., p. 59, 95, 98, 117.

[32] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 276; cf. p. 527, 531.

[33] T. Bălăşel, lucr. cit., p. 44.

[34] M. Canianu: *Poezii populare. Doine;* Iaşi, 1888, p. 143.

[35] Matthias Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukcuina;* Würzburg, 1940, p. 35; cf. p. 62, 116 etc.

[36] M. Canianu, lucr. cit., p. 66.

[37] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 296; cf. p. 311, 312, 517.

[38] E. Hodoş, lucr. cit., p. 159.

[39] C. Rădulescu Codin: *Din Muscel,* vol. I; Bucureşti, 1896, p. 34; cf. p. 41, 99 etc.

[40] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 41.

[41] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 166, 454, 498.

[42] E. Hodoş, lucr. cit., p. 54; cf. p. 107, 113, 114, 171.

[43] M. Canianu, lucr. cit., p. 196.

[44] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 13, 75, 223; cf. p. 165, 330, 333, 515 etc.

[45] M. Canianu, lucr. cit., p. 227; cf. p. 31, 81.

[46] E. Hodoş, lucr. cit., p. 50.

[47] M. Canianu, lucr. cit., p. 187.

[48] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 274; cf. p. 110.

[49] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 330; cf. p. 308, 324, 325 etc.

[50] E. Hodoş, lucr. cit., p. 45, 71; cf. p. 91.

[51] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 14.

[52] A. Viciu, lucr. cit., p. 65.

[53] V. Bologa, lucr. cit., p. 26.

[54] A. Viciu, lucr. cit., p. 60, 109; cf. Hodoş, lucr. cit., p. 136.

[55] E. Hodoş, lucr. cit., p. 63.

[56] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 316.

[57] Gr. G. Tocilescu: *Materialuri folcloristice;* vol. I; Bucureşti, 1900, p. 1095, 1415.

[58] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 357, 400, 443; cf. p. 508, 518.

[59] E. Hodoş, lucr. cit., p. 33; cf. p. 169, 218.

[60] M. Canianu, lucr. cit., p. 11.

[61] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 73, 80.

[62] A. Viciu, lucr. cit., p. 100.

[63] E. Hodoş, lucr. cit., p. 53, 184; cf. p. 90, 115, 126, 167, 213.

[64] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 160, 229; cf. p. 240.

[65] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 69; cf. vol. III, c. I, p. 16.

[66] Gr. G. Tocilescu, lucr. cit., p. 1104.

[67] E. Hodoş, lucr. cit., p. 80, 88.

[68] V. Bologa, lucr. cit., p. 62, 273, 277.

[69] A. Viciu, lucr. cit., p. 61, 99, 114, 121, 160, 189, 207.

[70] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 198, 229, 265, 275, 310, 347, 489; cf. p. 392.

[71] E. Hodoş, lucr. cit., p. 100, 118.

[72] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 280.

[73] E. Hodoş, lucr. cit., p. 113, 172, 196.

[74] V. Bologa, lucr. cit., p. 66.

[75] A. Viciu, lucr. cit., p. 239; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 550.

[76] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 184, 278.

[77] E. Hodoş, lucr. cit., p. 206.

[78] A. Viciu, lucr. cit., p. 185.

[79] Ibid., p. 229.

[80] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 199, 377.

[81] E. Hodoş, lucr. cit., p. 179.

[82] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 482; cf. E. Hodoş, lucr. cit., p. 138, 144, 158, 204, 208, 209, 210, 216; A. Viciu, lucr. cit., p. 218, 223; M. Canianu, lucr. cit., p. 28, 35; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 419.

[83] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 100; cf. G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 298.

[84] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 478.

[85] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 109; cf. M. Canianu, lucr. cit., p. 35, 228.

[86] B. P. Hasdeu: *Frunză verde.* O pagină pentru istoria literaturei române: reprodus în *Elcgiu fclclcrului rcmânesc;* Bucureşti, 1969, p. 98 şi urm. Chiar primul exemplu invocat de Hasdeu este alături de realitate: paralelismul dintre alună şi micimea eroului Ghimiş din baladă. În realitate, acesta este un om de proporţii obişnuite, hoţ de cai renumit prin îndemînare, pe care Hasdeu l-a confundat cu piticul din basme, numit pe alocuri tot Ghimiş (v. O. Bîrlea: *Mică enciclopedie a pcveştilcr româneşti;* Bucureşti, 1976, p. 292), indus în eroare de apropierea introdusă de Alecsandri, inexistentă în variantele autentice.

[87] E. Hodoş, lucr. cit., p. 63.

[88] A. Viciu, lucr. cit., p. 185.

[89] Ibid., p. 207.

[90] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 53; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 314; T. Bălăşel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 11, 12; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 277, 399, 501; V. Bologa, lucr. cit., p. 27, 56; A. Viciu, lucr. cit., p. 208 etc.

[91] E. Hodoş, lucr. cit., p. 80.

[92] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 286.

[93] E. Hodoș, lucr. cit., p. 86.

[94] M. Canianu, lucr. cit., p. 23, 24.

[95] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 189.

[96] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 33.

[97] Gr. G. Tocilescu, lucr. cit., p. 791.

[98] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 156—157.

[99] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 309—310; cf. p. 305, 311 etc.

[100] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 210—229.

[101] G. Dem. Teodorescu, p. 439 și urm.

[102] Ibid., p. 517—527.

[103] E. Hodoș, lucr. cit., p. 196.

[104] A. Viciu, lucr. cit., p. 69; cf. E. Hodoș, lucr. cit., p. 186.

[105] În colecția citată a lui M. Canianu, dintre cele 333 de doine abia 42 încep fără *Frunză verde* (sau corespondentul acestuia); în colecția lui M. Friedwagner, frecvența versului introductiv e mai scăzută: din 950 cîntece, abia 372 încep cu atare vers.

[106] Astfel în colecția lui V. Bologa, din cele 1025 cîntece abia 70 încep cu *Frunză verde*. S-ar părea că numărul atît de redus ar proveni din faptul că textele au fost culese foarte probabil prin dictare recitată, dar situația nu e diferită nici acolo unde cîntecele au fost culese împreună cu melodia. Astfel, în colecția lui B. Bartók, *Rumanian Folk-Music*, vol. III, din cele 1632 texte, abia 161 încep cu atari versuri introductive, deci procentul e cam același.

[107] La C. Rădulescu Codin, p. 123, se vede la colinde un *Frunză verde d-asîen*, dar acesta introduce cunoscutul cîntec *Pe deal pe la Spiridon — Toate păsările dorm — Numai eu nu pot să dorm* etc., alunecat aici incidental în repertoriul colindelor.

[108] Tache Papahagi: *Poezia lirică populară;* București, 1967, p. 315.

[109] Ibid.

[110] G. Giannini: *Canti popolari toscani;* Firenze, 1902, p. 287.

[111] B. P. Hasdeu: *Frunză verde.* O pagină pentru istoria literaturii române. Apărut în *Columna lui Traian*, IV (1873) și reprodus în *Istoria critică a românilor*, vol. I; București, 1873. Republicat în *Elogiu folclorului românesc;* București, 1969, p. 98—108.

[112] G. Giannini, lucr. cit., p. 151.

[113] Ibid., p. 158.

[114] Ibid., p. 172.

[115] Ibid., p. 217.

[116] *Elogiu folclorului românesc*, p. 103.

[117] O. Bîrlea: *Antologie ...*, vol. II, p. 175; cf. N. Roşianu, lucr. cit., p. 103.

[118] Ibid., p. 448.

[119] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 16.

[120] O. Bîrlea, lucr. cit., vol. I, p. 78—79; cf. N. Roşianu, lucr. cit., p. 105.

[121] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 16, 17.

[122] O. Bîrlea, lucr. cit., vol. II, p. 340.

[123] Ibid., vol. I, p. 160, 184; cf. N. Roşianu, lucr. cit., p. 106.

[124] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 21—22.

[125] Ibid., p. 22—24.

[126] A. Viciu, lucr. cit., p. 261 şi urm.

[127] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 421 şi urm.

[128] Ion Nijloveanu: *Joc, pe valea Oltului;* Bucureşti, 1976, p. 21 şi urm.

[129] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 410 şi urm.

[130] I. Nijloveanu, lucr. cit., p. 10 şi urm.

[131] O. Bîrlea, lucr. cit., vol. I, p. 255.

[132] Ibid., p. 237.

[133] N. Roşianu, lucr. cit., p. 85—89; L. Şăineanu, lucr. cit., p. 213; J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 24.

[134] O. Bîrlea, lucr. cit., vol. I, p. 339.

[135] Ibid., p. 195.

[136] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 27—8; N. Roşianu, lucr. cit. p. 65, 71.

[137] O. Bîrlea, lucr. cit., vol. I, p. 79.

[138] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 27—28; N. Roşianu, lucr. cit. p. 72—73.

[139] L. Şăineanu, lucr. cit., p. 217—221; N. Roşianu, lucr. cit., p. 68—71.

[140] B. P. Hasdeu: *Etymologicum Magnum Romaniae*,t. III: Bucureşti, 1893, p. 2642.

[141] J. Amades, lucr. cit., p. 183, 48.

[142] N. Roşianu, lucr. cit., p. 75—79.

[143] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 35.

[144] Alexandru Vasiliu: *Poveşti şi legende;* Bucureşti, 1927, p. 32; cf. p. 231; Ion al lui G. Sbiera: *Poveşti poporale româneşti;* Cernăuţi, 1886, p. 48, 66, 80, 164, 169 şi 177.

[145] O. Bîrlea, lucr. cit., vol. I, p. 17 şi urm.

[146] O. Bîrlea: *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, p. 80.

[147] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 26.

[148] O. Birlea, lucr. cit., p. 80, 81.

[149] J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 33—34.

[150] *Vechi cîntece de viteji;* Bucureşti, 1956, p. 96.

[151] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 550; cf. p. 631, 443—444, 452.

[152] Ibid., p. 450; cf. p. 581.

[153] Ibid., p. 631.

[154] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 229.

[155] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 31, 50.

[156] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 137.

[157] Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde;* Budapest, 1968, p. 232.

[158] Teofil Frîncu şi George Candrea: *Românii din Munţii Apuseni (Moţii);* Bucureşti, 1886, p. 187.

[159] B. Bartók, lucr. cit., p. 182.

[160] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 32.

[161] Ibid., p. 66.

[162] Constantin Mohanu: *Fîntîna Dorului.* Poezii populare din Ţara Loviştei; Bucureşti, 1975, p. 133.

[163] B. Bartók, lucr. cit., p. 172.

[164] A. Gorovei: *Descîntecele românilor;* Bucureşti, 1931, p. 190—191. V. mai sus, subcapitolul „comparaţia", p. 119—120.

[165] Ibid., p. 194.

[166] Ibid., p. 197.

[167] T. Bălăşel, lucr. cit., vol. II, c. I, p. 98.

[168] A. Gorovei: *Cimilitu*ile românilor*, p. 339, 295.

[169] Ibid., p. 104, 50.

[170] Ibid., p. 83.

[171] G. Pascu: *Cimilituri româneşti;* Bucureşti, 1911, p. 9.

[172] O. Birlea: *Antologie de proză populară etică*, vol. I, p. 274—294.

[173] Miron Pompiliu: *Literatură şi limbă populară;* Bucureşti, 1967, p. 163 şi urm.

[174] O. Birlea, lucr. cit., p. 380—400.

[175] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 594—600.

[176] O. Birlea, lucr. cit., p. 210, 275.

[177] Ibid., p. 218, 201, 228, 262, 287, 299, 386, 422, 434, 536, 538; vol. II, p. 56, 58, 59, 130.

[178] Ibid., vol. I, p. 262, vol. II, p. 48, 340.

[179] Ibid., vol. I, p. 266. V. alte formule frecvente în basme la O. Birlea, lucr. cit., p. 81—87. Ion Urban Jarnik în studiul său, *Sprachliches aus rumänischen Volksmärchen* (1877), republicat în românește *(Însemnări cu privire la limba basmelor poporane românești)* în revista *Ion Creangă*

VI (1913), nr. 5, 6 și 7, a relevat existența unor expresii în basmele lui P. Ispirescu, care se întîlnesc însă și în vorbirea curentă. Din cele analizate la el, doar „Se duse, se duse ca cuvîntul din poveste, că d-aici-ncolo se gătește" e într-adevăr o formulă caracteristică basmelor.

[180] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 460—470.

[181] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 248.

[182] I. A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Sperantia: *Graiul nostru*, vol. I; București, 1906, p. 109.

[183] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 248.

[184] I. A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Sperantia, lucr. cit., p. 109.

[185] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 252 (din Sgripțești).

[186] Ibid., p. 217 (din Beleți).

[187] M. Canianu, lucr. cit., p. 125.

[188] B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, vol. III, p. 322; cf. p. 320.

[189] Ibid., p. 532.

[190] V. Bologa, lucr. cit., p. 219.

[191] B. Bartók, lucr. cit., p. 596; cf. p. 594.

[192] Tudor Pamfile: *Cîntece de țară;* București, 1913, p. 218.

[193] Gh. Pavelescu: *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni;* București, 1945, p. 111—114.

VIII. REFRENUL

ÎN FAPT, refrenul se vădește a fi și el o formulă, dar întrucît are o seamă de caracteristici aparte, i se cuvine un loc distinct, numai al său. Căci în creația folclorică el e întotdeauna legat de melodie care îi determină atît dimensiunile, numărul de silabe, cît și locul în care se repetă cu regularitate. Cine zice refren, subînțelege în primul rînd partea de melodie care îl vehiculează. Se pare că așa a fost întotdeauna, din cele mai vechi timpuri. Atestat încă din antichitate, refrenul e prezent în cîntecele tuturor popoarelor, ceea ce confirmă organicitatea lui, rolul său propulsor în transmiterea cîntecului pe care îl însoțește.

După unii, refrenul a luat naștere din cîntarea alternativă: solistul interpreta cîntecul, în timp ce asistența, corul intervenea cu o scurtă replică, un comentariu pe marginea celor debitate de cîntăreț.[1] O ipoteză presupune leagănul refrenului a fi cîntecul de joc, unde mulțimea dansatorilor răspundea scurt solistului, cu timpul aceste răspunsuri imprimîndu-se adînc în memoria interpreților populari și desprinzîndu-se de textul care le-a prilejuit.[2] Pentru ca refrenul să ia naștere, a fost nevoie de un adaos melodic, de o „înfloritură muzicală" pe care dansatorii cîntau o seamă de exclamații care cu vremea au alcătuit „laitmotivul", ideea exprimată de dansul respectiv.[3]

Altă ipoteză indică originea refrenului în cîntecele de muncă executate în grup; cîntărețul improvizînd anunță mișcarea ce trebuie făcută pentru ridicarea greutății etc., iar cele două-trei silabe cîntate de grup servesc de formulă de comandă, de sincronizare a eforturilor tuturor.[4] Se poate presupune că refrenul să fi luat naștere și din simplu imbold creator, reprezentînd ideea poetică de bază, exprimarea directă și nemijlocită, cu ajutorul exclamațiilor, a tensiunii sufletești care se cerea exteriorizată prin tumultul ei copleșitor. Refrenul alcătuia astfel nucleul poeziei, acel *primum movens* care cataliza ulterior improvizațiile sugerate în jurul acelei idei poetice. Chiar în poezia cultă se admite că refrenul a fost nucleul din care, prin lărgire succe-

sivă, a luat naştere bucata poetică [5]. Se pare că la colinde şi în genere la refrenul encomiastic a prezidat această modalitate de creaţie. Fiind legat de o anumită melodie, refrenul a urmat-o pe aceasta în peregrinările ei şi atunci cînd aceasta s-a separat de textul iniţial care a prilejuit formularea refrenului şi s-a îmbinat cu altă poezie, în consecinţă sensul refrenului a suferit îngustări sau modificări, dacă au fost posibile, putînd sta şi alături de noul conţinut. Împrejurarea a generat o seamă de refrenuri fără înţeles anumit, uneori fiind chiar alcătuite din particule în sine lipsite de sens, care totuşi în context sugerează o anumită atmosferă, creează un fel de fundal pe care se brodează textul cîntecului. Din această cauză, filologii i-au acordat importanţă mai puţină, lăsîndu-l în seama muzicologilor, cu toate că încă de la începutul secolului trecut, W. Grimm, în studiul său despre baladele daneze (1813), scotea în evidenţă rolul său. Astfel, după W. Grimm, refrenul poate servi de cadru sau de peisaj acţiunii din baladă, sau poate revela starea sufletească a personajelor. Dar mai adesea, refrenul conţine motivul care stă la baza acţiunii, explicîndu-i astfel înlănţuirea. Apoi, el răsună ca un apel către destin, foarte impresionant prin suportul său melodic, de vreme ce şi la simpla lectură zguduie pe cititor. [6]

În genere, refrenul are tonalitate lirică, întrucît el redă de obicei comentariul pe marginea întîmplărilor înfăţişate de textul cîntecului, atitudinea interpretului faţă de acestea. Faptul este vizibil mai cu seamă în cîntecele cu caracter epic, dar în cele lirice se pot semnala şi excepţii, în care rolurile se inversează, refrenul preluînd sarcina de a contura faptele ce se desfăşoară, textul cîntecului devenind comentariul acestora.

Presupunerea că fiecare cîntec popular şi-a avut propriul său refren [7] nu e confirmată de realitatea folclorică, nici chiar pentru o perioadă mai veche. Colecţiile de folclor îi atestă prezenţa în unele cîntece lirice (şi cîntece de joc), totuşi în minoritate faţă de cele lipsite de refren. Doar în Banat refrenul s-a dovedit cu o putere mai mare de persistenţă, ceea ce l-a determinat pe B. Bartók să numească dialectul muzical al Banatului „dialectul bănăţean sau dialectul refrenului." [8] E greu de precizat dacă frecvenţa ridicată a refrenului în această regiune se datoreşte influenţei

cîntecelor sîrbeşti, unde acesta e mai des întîlnit, în unele colecţii atingînd un procent de 54,6%. [9] Există totuşi o specie folclorică în care refrenul constituie un element definitoriu: colindele. Aici, el a păstrat caracterele sale arhaice, cu multiplele lui funcţiuni, parte semnalate de W. Grimm în studiul citat, deţinînd un rol primordial în cimentarea conţinutului ce i se dă fabulaţiei potrivit cu funcţia pe care o primeşte în colectivităţile respective. Există astăzi şi colinde lipsite de refren [10], dar acestea sînt atît de puţine, încît se poate presupune că pierderea lui e relativ recentă, mai cu seamă că pe alocuri a putut fi surprinsă pe viu [11].

1. În colinde, refrenul e cîntat în genere după fiecare vers, eventual după două versuri, dar pe alocuri, el precede versul, cu el începîndu-se deci colinda. Acesta se apropie mai mult de stadiul iniţial, cînd colinda a constat probabil numai din cîntarea exclamaţiei, rămasă apoi ca refren al textului creat ulterior. Ipoteza devine mai plauzibilă dacă nu se uită că, după toate semnele, se pare că la origini colinda a fost şi dansată, adică se executau cîteva mişcări sumare ale colindătorilor, de felul celora păstrate pînă tîrziu la huţulii din Carpaţii nordici. Refrenul colindelor a păstrat — cu excepţia unor inovaţii ulterioare — caracterul său solemn, potrivit menirii lui de a exprima urarea în chip condensat, căci el a rămas un *refren encomiastic*, încărcat de semnificaţii polarizate în jurul acestei funcţii, păstrate numai în formă, căci înţelesul s-a pierdut de mult la cele mai vechi.

Cel mai răspîndit refren în colindele româneşti este mult disputatul *Aleroi*, prezent într-o mulţime de forme, abreviate sau dezvoltate, de obicei îmbinat cu alte cuvinte, îndeosebi cu vocativul arhaic *Doamne*. El a rămas ca un răsunet din străfundul veacurilor, prezent în tradiţia noastră populară încă înainte de influenţa slavă, dovadă rotacizarea lui *l* intervocalic *(Halleluiah > aleruia)*. Înţelesul originar i s-a pierdut de mult, de aci numeroase alterări *(Leroi, Leroi leo, Hai de ler, Ha ia ler, iară ler, Oileroi da leroila, Leroiloi, Alelerului doamne, Rerului Domnului, Renelui Domnului* etc., iar în Moldova *Veler Velerim*, sau chiar *Voilerum, Voler*, alături de *Ler)* etc. [12], fiind apoi personificat, înţeles ca o persoană fabuloasă, pe alocuri ca o varietate a domnului

de rouă topit de ivirea soarelui. [13] În mintea poporului, acest refren a rămas încărcat de înțelesuri tainice, cu rezonanțe numenale adînci, căci el era strigătul mulțimii materializînd aspirația populară spre un viitor mai luminos, cu o viață opusă celei cotidiene, prilejuită de credința străveche că la început de an se poate obține îndeplinirea dorințelor. De aceea, refrenul acesta apare fără alegere, atît în colindele generale, „ale casei", „ale mesei" etc., cît și în cele adresate unei categorii, îndeosebi în cele de băiat, mai cu seamă în Muntenia. Dătătoare de ton în aceste altoiri pe texte rămîne melodia cu care s-a asociat regional.

Al doilea refren ca frecvență și importanță e *florile dalbe*, cu ușoare variații regionale. Acest refren revine mai cu seamă în colindele de intrare (sau de fereastră, de ușă, unde colindele se cîntă numai afară), ca o vestire de bucurie, exuberanță în pragul marilor sărbători. Astăzi, înțelesul refrenului a rămas numai alegoric, în concordanță cu luminozitatea atmosferei din colinde, în care florile sînt pomenite atît de des. Se pare că la origini, prezența florilor făcea parte efectivă din actul ritual al urării, adică ceva similar cu ceea ce se observă la copiii colindători cu sorcova (evident, în faza mai veche, cînd utilizau mlădițe cu muguri de măr, iar nu flori artificiale din hîrtie colorată, ca mai tîrziu). Dealtfel, resturi ale împodobirii cu flori se văd în costumele colindătorilor din unele părți, mai cu seamă în acele fîșii lungi și subțiri, obținute cu cuțitoaia din salcie înghețată, înfășurate în jurul pălăriilor și atîrnînd pe umărul lor. [14]

Celelalte refrenuri au frecvență mai scăzută. Primul loc îl ocupă refrenul *Domnului Doamne*, sub felurite forme *(Doamne, Doamnele* ca să fie trisilabic, *Dai Domnului Doamne* etc.*)*. Împerecherea — azi bizară — a dativului cu vocativul arhaic al cuvîntului stă mărturie de vechimea lui considerabilă. El se vădește ambiguu, întrucît apare atît în textele religioase, cît și în cele profane, fiind de obicei titulatura înaltă cu care e agrăit gazda casei, îndeosebi cînd acesta e „boierul bătrîn", înfățișat la masa de aur sau de argint cu mărul ce face mere de aur. Azi e greu de determinat care a fost sensul originar al refrenului, dacă s-a referit la personajul divin sau, dimpotrivă, numai la gazda colindată, căci evaluarea statistică a frecvenței cum apare în colecții

nu poate fi concludentă. Semnificație strict religioasă au celelalte refrenuri înrudite ca formă *(Și-a nos' Doamne Dumnezeu, Domn din cer, Domnuleț domn din cer* etc.*)* care apar dealtfel în colindele creștine.

Invocarea mărului e de asemenea relativ deasă în colindele noastre, mai rar sub formă directă *(Mărule, ș-oi mărule, Măru-i roșu păduret, Viță verde de măr verde* etc.*)*, mai frecvent însă în combinații, îndeosebi cu „flori" *(Flori dalbe de măr, Ca și florile mărului, Mărul cu flori dalbe, Hai ler flori de măr, Flori dalbe ler de măr* etc.*)*. Acest refren se întîlnește în colindele care tratează despre măr: cele în care acțiunea e localizată „La tulpină la doi meri" (cele mai multe), apoi în colinda despre disputa dintre mare și măr, dar prin extensiune poate fi întîlnit și în alte colinde, desigur unde l-a dus asocierea cu melodia. Originar, se poate bănui că el a fost generat de presupusa practică a colindătorilor de a purta flori de măr, dat fiind că mărul a avut rezonanțe adînci în straturile populare prin virtuțile atribuite cu privire la rodire, fructificare, ca simbol erotic etc. [15]

În Transilvania, îndeosebi în partea nordică și vestică, e destul de frecvent refrenul *corinde (Corinde, corindele, Dai corindă, Corinde Doamne* etc.*)*. Forma rotacizată, prezentă pe o arie mai largă decît cea a denumirii actuale a speciei, *corindă*, atestă indirect vechimea lui ancestrală, în opoziție cu refrenul *Dai colindă*, cu totul sporadic în Transilvania (Munții Apuseni), sau *Colindul lui Dumnezeu* din Muntenia, atestat o singură dată în colecția Cucu. Acest refren revine de obicei în colindele de intrare (de drum), al căror text comentează desfășurarea obiceiului, sau întîlnirea Maicii Domnului cu ceata colindătorilor în căutarea fiului ei. Totuși, și aici excepțiile sînt destul de multe.

Unele refrenuri denumesc categoria celor cărora li se cîntă colinda respectivă. În colindele de flăcău din Transilvania și Țara Loviștei se întîlnește refrenul *Junelui bun (Junelui tinerelu* etc.*)*. Cuvîntul a ieșit din uzul curent, păstrat încă în repertoriul de colinde și în organizarea cetei, numită prin sudul Transilvaniei „ceata junilor". Prin Transilvania sudică mai apare și refrenul *Mirel tînărel (Mirelui mirel bunu* etc.*)*, fără să putem preciza dacă semantic termenul se îndepărtează de cel precedent, întrucît chiar textul colindelor respective îl prezintă ca actant pe acest „mire"

unde celelalte variante au în locu-i „june". În colindele din Muntenia şi Moldova, refrenul specific pentru flăcău apare sporadic şi în formă îndepărtată: *Dai vînturi măline* (*Dai vîntul mai lin*, uneori chiar *Două vînturi maline*, de n-o fi eroarea culegătorului). Cum s-a produs asocierea mălin-flăcău e greu de explicat, mai cu seamă că majoritatea colindelor de flăcău din zona sudică a ţării au ca refren *Leroi ler*, cu variantele lui. Colindele de fată din Muntenia, în chip sporadic şi cele din Transilvania, au refrenul *Cetină cetioară (Cetilună, cetioară dragă, Cetinele doamne* etc.). În Transilvania, refrenul s-a extins şi la colindă de primar, foarte probabil vehiculat de melodia cu care s-a asociat. Refrenul face aluzie la cetina, adică bradul nupţial, pe care îl împodobeşte mireasa cu ajutoarele ei în ajunul nunţii şi probabil că această asociere a cauzat introducerea lui în colindele de fată. În alte colinde apare refrenul *cunună de vineţele*, atît în Muntenia, cît şi în Transilvania, unde el e mai rar. Cununa de flori duce de-a dreptul în lumea feminină, dat fiind şi obiceiul de pe alocurea al fetelor de a se împodobi cu atari cunune. Colindele transilvănene obişnuiesc să circumscrie aluzia mai exact, denumind generic categoria cu un atribut care oglindeşte idealul de frumuseţe feminină: *Fecioriţă d-ocheşiţă (Ler ficuţă d-ochiţi negri* etc.). Altele introduc nume de fată, de obicei cel mai răspîndit: *Da Ileană fată dalbă (Dragă Ileană; Leană Ileană d-ochiţi-s negri* etc.) sau în forma diminutivată: *Lino, Lino, lero Lino (Lino Milino, lero Milină; Lină, Lină Rujulină; Oi Leno, Leno* etc.). Alte nume apar mai rar *(Daliană fată dalbă; Ler d'Ano)*, iar în Ţara Loviştei altele cu nume de flori *(Vioriţă rumeniţă; Brînduşiţa fetelor)*. Refrenul *Ler nevastă (Ler dai ler nevastă)* se cîntă în Transilvania în unele colinde de nevastă şi mai cu seamă în colindele de intrare.

Gazda este agrăit prin refrenul citat *Domnului Doamne*, apoi în Transilvania prin *Jupîne gazdă; Hoi da ler, boieri*, iar în Ţara Loviştei *Domn al bun; Mari boieri*, sau chiar cu numele adecvat: *Jupîne Ioane*. Colindele de primar din Transilvania şi Ţara Loviştei se disting prin refrenul cel mai frecvent *Judelui bun*, mai rar *O jupîne jude*, iar în Ţara Loviştei *Judeş domnului bun*. În chip excepţional, în Transilvania e întîlnită şi forma modernizată *Domnule primaru*.

Acolo unde există o colindă deosebită și pentru șeful cetei de colindători, apare refrenul *Vătav de mare*, iar prin sudul Transilvaniei *Judelui bun*, întrucît aici el e denumit pe alocuri cu același nume ca și vechiul primar de sat. În Țara Loviștei, Nistrul din unele colinde de față, înfățișat a o purta într-un leagăn de mătasă pe undele lui învolburate a generat refrenul *Ne-Nistrule* (pentru a fi tetrasilabic, pe măsura melodiei) sau chiar deformat, dar plin de un farmec hazliu: *Lelistrele*.

Cîteva refrenuri indică momentul colindării: *Dimineața de Crăciun; Sara-i-mare-a lui Crăciun* în Transilvania, foarte rar *Doamnele sfînt Vasile Sfînt* în Muntenia și *Dar Domnu d'An Nou* în Moldova răsăriteană. În sudul Transilvaniei și în Țara Loviștei e frecvent refrenul *Voi ziori de zi (Vai ziori de zi)* la colinda care se cîntă în acest moment, la sfîrșitul colindatului. Prin Transilvania nordică, refrenul similar *Ziuărel de ziuă* și-a pierdut această funcție, fiind prezent în colinde cu altă tematică.

Prin Transilvania sudică se întîlnesc în chip excepțional și refrenuri complexe, întinse pe mai multe rînduri melodice. Astfel, în colinda despre fratele și sora ciobani la oi, refrenul imită și tălăngile turmei, cu evocarea unor nume de oi:

Doamńeuț, Zdrînc, zdrînc, zdrîncu,
Zdrînc, Mîndruțo, zdrînc, Dragoli Doamne, dai
Dulcuțo Domnul. [16]

Într-o colindă de „pricină", adică de întrecere în colindat, cîntată în sudul Ținutului Pădurenilor la întîlnirea a două cete, se întîlnește refrenul alcătuit aproape în întregime din cuvinte neînțelese, probabil voit stîlcite pentru a fi greu de memorizat:

Șecina, brecina Durmina, curmina
Șoi dobrana, șoi dobrana Lemn verde ca iedera. [17]

Parodiile de colindă se complac de asemeni în refrenuri alambicate, alcătuite de obicei din cuvinte țigănești, menite să provoace explozii de rîsete. [18]

O seamă de colinde au cîte două refrenuri care alternează sau, dimpotrivă, se succed, după cum indică textul poetic. În chip excepțional, refrenul poate apărea o singură dată la sfîrșitul colindei, ca o încununare supremă a fabulației poetice. Astfel, în colinda *Azi îmi este d-Ajunu* din Valea

Mică de pe valea Ampoiului, textul poetic înfăţişează fazele rituale parcurse de fiul sfînt care se scaldă pe rînd în cele trei rîuri, de apă, de lapte şi de vin pentru a fi apoi apt de a încinge sabia spre a deveni ceea ce spune numai refrenul unic la stîrşitul ei, *Domn din cer.* [19] Foarte probabil refrenul a fost repetat cîndva după fiecare vers al acestei colinde, cum se practică în satul vecin la colinda cu aceeaşi temă, dar cu alt subiect. Mai tîrziu, cineva a observat cît de mult cîştigă arhitectonica ei prin reţinerea refrenului numai la sfîrşitul ei, unde el indică nu numai o acţiune ce se desfăşoară într-o spirală continuu ascendentă, ci însăşi apoteoza, stadiul maxim ce se poate închipui.

S-a putut vedea că refrenul encomiastic este mai bogat reprezentat în Transilvania, unde are mai multe forme decît în Muntenia şi Moldova. Sub acest aspect, Ţara Loviştei se vădeşte ca o prelungire a Transilvaniei sudice. S-ar părea că Transilvania ar reprezenta un stadiu mai evoluat faţă de cel mai arhaic din Muntenia, unde domină aproape în exclusivitate primele trei refrenuri citate, dar s-ar putea ca această provincie să fi pierdut unele din acestea, păstrate numai în Transilvania, în urma împrejurării că obiceiul colindatului nu mai are aici forma organizatorică strînsă, cu atîta putere coercitivă, din Transilvania şi Ţara Loviştei.

2. Refrenul din cîntecele propriu-zise are rolul de a completa conţinutul acestora, precizînd unele aluzii vagi ale textului sau chiar întregindu-l prin amănunte semnificative. S-a arătat că el e încărcat cu o stare emoţională şi contribuie la potenţarea expresivităţii cîntecului pe care îl însoţeşte. [20] Refrenul apare ca un comentariu al conţinutului, un fel de *alter ego* distribuit pe alt plan, încît uneori el răsună ca un ecou, aci apropiat, aci îndepărtat al temei dezbătute. Registrul lui este mult mai larg decît al celui encomiastic, întinzîndu-se de la două silabe pînă la patru versuri, uneori dublate prin forma cu care alternează.

Cel mai simplu e *refrenul ornament*, alcătuit din silabe lipsite de înţeles în limba curentă. Cele mai multe sînt interjecţii, exclamaţii de o anumită tonalitate, repetate în şir pentru a completa rîndul melodic afectat refrenului. Mai răspîndit e refrenul *Tra la la la (Trai lai lai lai* etc.*)* care se asociază în genere cu textele vesele, întrucît exclamaţia

aceasta are tonalitate optimistă, de bună dispoziție. Totuși, în colecții poate fi surprinsă și în asociere cu cîntece de jale.[21] Cînd e îmbinat cu alte interjecții, tonalitatea veselă apare sporită: *Trai lai lai hop hop hop* etc. De aceeași culoare sînt refrenurile *Ai iupai iupai da; Hai li li li li; Hei țuraaa; Ihai nu și numai na* etc.[22] Starea depresivă e indicată de refrenul *Of, of, of,* adesea încadrînd un nume *(Of, Ileană, of)* sau partea corpului socotită a fi centrul sentimentelor *(Of, inimă, of)*. Cu toate acestea, el poate fi surprins și în cîntece care nu au nici o umbră de tristețe.[23]

O seamă de refrenuri din această categorie sînt alcătuite din cuvinte lipsite de înțeles, cel puțin pentru interpreții de mai tîrziu care le-au și stîlcit din această cauză. Un cîntec obscen de la moți are refrenul:

Cum dă mădădă Șoșopine dolomine dolomi oare.[24]

Prin Banat circulă refrenuri formate din cuvinte sîrbești, cu unele deformări:

Terai, brate, damo, damo, damo Damo, damo, dam.[25]
Damo, damo, damo, dam

Un atare refren apare inserat în cuprinsul unui vers, fragmentîndu-l printr-o pauză destul de lungă. Astfel, într-un cîntec dintre cele două războaie, difuzat și printr-un disc, se întîlnea refrenul în mijlocul versului al doilea:

La portița mîndrii mele, mîndrii mele
Răsărit-au — *lividali dumbai lobodehendio* — două stele.

În cîntecele românești, refrenul își are locul totdeauna după primul, uneori după al doilea vers, niciodată în cuprinsul lui și exemplul citat trebuie să fie de influență sudică — o arată și melodia construită pentru douăsprezece silabe — căci în lirica sîrbocroată e frecvent acest mod de a interpune refrenul la mijlocul versului după cezură.[26]

Funcție pur ornamentală are și refrenul *Foaie verde (Verde frunză)* în cele mai multe cîntece. Abia cel în care măritata își amintește că la maică-sa nu lucra, „Numai tot trăsei în frunză", ar părea a fi în consonanță cu acest refren, rechemat prin contaminare tematică.[27] Acest refren se întîlnește însă și cu rostul de a completa versurile stin-

ghere rămase fără rimă: de data aceasta, el apare şi ca refren şi ca vers de completare. Se înţelege că, dată fiind mulţimea rimelor de împerecheat, refrenul devine mobil în cuvîntul de la rimă. Aceste cîntece capătă o rezonanţă stranie prin faptul că versul este octosilabic, iar refrenul care îl completează hexasilabic şi această alternare vădeşte un rafinament neaşteptat. Chiar la simplă lectură neregularitatea silabică stîrneşte ecouri de profunzimi nebănuite:

Măi Ioane Braşoveńe,
Flori de viorele
Intră-n casă nu t'e t'eme,
Flori de viorele
Că de cińe t'e-ai temut,
Floare dé-a démult
Eu pe el l-am otrăvit,
Floare de găsît
Cu otravă din dumbravă,
Flori de o cinciavă
Hai, Ioane, dacă nu crezi,
Flori de pin livezi
Iè-i pînza de pe obraz,
Floare di pe iaz
Iè-i pînza de pă mijloc,
Flori de busuioc
Iè-i pînza de pă picioare,
Floare de cicoare. [28]

Cît de organic este refrenul în atari cîntece se vede din împrejurarea că el a fost consemnat şi de culegătorii filologi care au notat numai textul, poate fără să-şi dea seama de natura versurilor hexasilabice. [29]

3. *Refrenul tematic* este purtătorul unui conţinut care, chiar cînd pare lipsit de legătură cu textul pe care îl însoţeşte, se vădeşte totuşi a avea un înţeles. El întregeşte cel mai adesea conţinutul cîntecului, iar uneori apare chiar ca un fel de replică a acestuia, tematica desfăşurîndu-se pe două planuri ca într-un dialog între cîntăreţ şi asistenţă.

De obicei, refrenul tematic, prin conciziunea care îi este impusă, alege cuvîntul cheie, cel care alcătuieşte pivotul în jurul căruia gravitează toate aspectele parţiale ale temei în dezbatere. El îndeplineşte astfel rolul pe care îl are în melodie tonica, sunetul fundamental care stă la baza construcţiilor armonice de toate gradele. În cîntecele erotice, cel mai adesea refrenul tematic gravitează în jurul dorului, sub felurite forme: *Dorule; Vai dorule; Hai dorule hai; Dorule, doruţule; Măi dorule măi* etc., sau chiar sub forma agresivă *Bată-l Dumnezeu de dor*, ori în cea individualizată *Eu şi dorul meu*. Revenind ca un laitmotiv, dorul îşi

dezvăluie puterea tiranică, fiind poate cel mai absorbant dintre sentimente. Alte refrenuri din tematica erotică aduc în scenă partenerul erotic pe care acestea îl citează ca pe un martor, aci cu gingăşie sau blîndeţe, aci cu asprime care poate merge pînă la blestem. Atari cîntece cu construcţie dialogată dovedesc cît de adînc e săditâ în sufletul popular nevoia de a avea un sprijin în exteriorizarea sentimentelor celor mai intim legate de fiinţa umană. Cînd cîntecul vorbeşte prin gura unui bărbat, refrenul numeşte pe cea despre care este vorba, cel mai adesea sub forma generică *Mîndra mea (Mîndruliţa mea; Mîndra mea draga mea; Mîndruţă mîndruţă; Puică; Nană, nană; Ţaţo; Nană boierină; Lele, lele ş-a mea lele; Mîndruţă, bănuţă, leliţă* etc.), sau chiar în forme patetice: *Mor, mor, lele; Eu mor, mîndră, mor* etc. Alteori, refrenul aduce nume de fată din cele mai obişnuite pe plan regional: *Mărioara mea (Hai, Mario, hai; Mor, Mărie, mor); Liţo Marghioliţo, Lino, Leano (Ileană, dragă Ileană; Ileană-Ileană; Leano); Leliţă Săftiţă; Leliţă Ioană; Catincuţă dragă; Ană, Ană (Ano Iano; Ano, Lieno), Iano neică* etc. Dimpotrivă, cînd cîntecul e transpus în lumea feminină, refrenul recheamă partenerul numit generic: *Bădiţă, bădiţă (Hai, bădiţă, hai; Măi bădiţă dragă; Bade dragă* etc.), *Măi mîndrule măi; Puiule (Puişorul meu* etc.), *Gugule; Trandafirul meu* etc., sau cu nume frecvente: *Bădiţă Ioniţă; Pavel, Pavelaş (Pavele, Pavele); Bade Lucă, Lucă, Lucă* etc.

Cîteodată, aceste refrenuri îşi pierd coloritul erotic şi devin neutre, numele citate fiind mai mult nişte martori închipuiţi din nevoia elementară de a avea cui se destăinui. Aşa apare în acest cîntec al orfanului gata de oaste:

... La toamnă rec[r]uţii
pleacă, *Leano*
Ies mamele să-i petreacă,
Leano
Dar pe mine n-are cine,
Leano
Că sînt singurel pă lume,
Leano
Maica-i moartă dă trei zile,
Leano. [30]

Apăsarea pe „singurel" dovedeşte că numele invocat de refren nu reprezintă decît o fiinţă fictivă, necesară confesiunii, căci în poezia populară lirismul se desfăşoară în doi, sufletul popular fiind incapabil de a se închipui izolat în

singurătate desăvîrşită, aptă pentru stări sufleteşti ieşite din comun.

Cîteodată, refrenul se schimbă în cuprinsul aceluiaşi cîntec cînd acesta înfăţişează un dialog între el şi ea, ca în cîntecul bucovinean în care, în strofele 1 şi 3, el se plînge că şi-a vîndut boii şi vacile pentru cerceii şi mărgelele mîndrii, cu refrenul *Mîndruliţa mea*, iar în strofele 2 şi 4 ea îi răspunde că n-a purtat cercei şi mărgele în lipsa lui, cu refrenul *Măi bădiţă măi.*[31] Într-un cîntec de al lui Petrea Creţul Şolcan, refrenul alternează în concordanţă cu dialogul:

— Hai, cumătră, la grădină
Fă, cumătră, fă!
— Ce să facem la grădină?
Mă, cumetre, mă!
— Să săpăm d-o rădăcină
Fă, cumătră, fă!
Rădăcina macului
Fă, cumătră, fă!...[32]

Un refren cu rădăcini îndepărtate este cel frecvent în Transilvania avînd la bază cuvîntul *daina: Ia dainu şi ia daina*, iar în cîntecele de nuntă din vestul Transilvaniei îmbinat cu alte cuvinte: *Hoi nam şi dainam mirelui; Hoi nam şi dainam mireasă; Ei na şi daiam fecioară* etc. În aceeaşi zonă, el e înlocuit cu *ler*, ceea ce ar proba indirect vechimea lui ancestrală: *Hoi, hoi lerum dai ler fetiţă; Hoi lerumi da le rujiţă; Hoi ler domn ler mirele* etc. Forma *Doină fă, doină fă* din Banat e de origine recentă, dar nu şi în Moldova, unde cuvîntul e atestat încă de D. Cantemir şi credem că atunci cînd învăţatul principe scrie despre *doină*: „... cu el se încep toate introducerile cu care moldovenii încep să intoneze o cîntare" („... ac praeludis, quibus gens moldava ante cantum modulari consuevit, textum largitur")[33], e vorba de folosirea acestui cuvînt şi ca refren.

Adesea, refrenul participă mai adînc la desfăşurarea temei cîntecului respectiv, luînd pentru sine o parte mai mare. El poate încerca o localizare *Păste deal la nana-n vale* (chiar dacă textul înfăţişează stări sufleteşti mai îndepărtate) sau prezenţa mai vie a partenerei erotice: *Bună dimineaţa, nană; I-auzi mîndră, badea-ţi cîntă* etc. Alteori, refrenul depăşeşte sfera comentariului şi indică o acţiune: *Şi-asar-am fost la mîndră; Iară-şi mere la mîndră; Mult mi-i dor şi-mi vine dor; Hei hoi, mult mă uit şi badea nu-i*

etc. Cîteodată, el răsună ca o încheiere a mesajului cîntecului: *Ai hai hai — Cu dorul mă legănai (Ei hai — Pe brăduț mă legănai; Floare albă galbănă — Trandafir mă leagănă: Legăna-m-aș, legăna — Codrule, pe frunza ta* etc.).

În cîteva cîntece, refrenul preia oarecum inițiativa, devenind purtărul acțiunii, în timp ce cîntecul rămîne un simplu comentariu al faptului expus de refren. Așa este refrenul următor, transpus în coloana din dreapta, repetat după fiecare vers al cîntecului:

... Ferico, Ană, de tine
Că maică bun-ai avut,
Ce ochi negri ț-a făcut:
Ochii-s negri ca neghină
Scoală junii de la cină ... [34]

Iacă, iacă
Mîndra pleacă
Cu șofeiul după apă.

În vreme ce cîntecul e redus la apostrofarea iubitei, la un fel de dialog imaginar cu ea, refrenul schițează din două trăsături toată scena care prilejuiește comentariul liric. El întregește cîntecul cu un suport care are darul de a contemporaneiza acțiunea și prin aceasta de a vivifica sugerările metaforice pricinuite de frumusețea mîndrei.

Cîteodată, cîntecul are două refrenuri, cel dintîi emanație directă a textului repetîndu-se după fiecare vers, al doilea repetat numai la sfîrșitul strofei muzicale, dar preluînd asupra sa înfățișarea acțiunii în desfășurare. Varianta cea mai cunoscută și din armonizare corală:

... Cînd treci sara pe la noi, *Bade dragă*
Să-ți faci ghiciul de mătasă, *Bade dragă*
Să te-aud pocnind din casă, *Bade dragă,*
Să-ți pui clopoței la boi, *Bade dragă* ... [34]

ref. 2: *Pădurea ceai verde*
Mîndra-n poartă șede,
Badea pe drum trece,
Cu ochi o pitrece.

Refrenul amintit poate însoți și alte cîntece care sînt din aceeași familie tematico-stilistică, înfățișînd-o pe mîndră agrăindu-și iubitul [35], dar poate aluneca într-un cîntec lipsit de dialog, acesta fiind înlocuit prin expunerea directa, din partea badelui. [36]

Parte din refrenurile ample, de 3—4 versuri, se vădesc în Banat a fi fragmente din cîntece propriu-zise:

Hai, nană, pre vale,
Că-i otava moale,
Bună de culcare,
Eu cu mîndra mea.

sau: Dragu mi-i pre lumea asta
Numai calu şi nevasta,
Căci calu-i de călărit
Şi nevasta-i de iubit. [37]

Pe alocuri, se surprinde şi influenţa refrenului citadin, alcătuit din cuvinte disparate ca sferă semantică. Aceasta poate să fie destul de veche, înainte de sfîrşitul secolului trecut:

Frunză verde de alun
Cînd s-ar ţese pînza-n drum,
Fără spată, fără sul ...

Of, of, of
Şi-un pantof
Şi-o pară de foc! [38]

În chip excepţional, refrenul de factură satirică se poate complace în gama sinonimelor pentasilabice forţate, presărînd cîntecul cu o salbă de apostrofări şi ocări ce-i dau o înfăţişare barocă. Verva improvizatorică se simte a fi împintenată de licoarea gălbuie, dat fiind că provine din Drăgăşanii Vîlcei, se pare şi cu intenţii de gradaţie:

Nu ţi-am zis odată
Amărîtule!
Nu ţi-am zis de două ori,
Prăpăditule!
Nu ţi-am zis să nu te-nsori,
Janghinosule!
Să iei fată din obor,
Lindinosule
Te-ai bucurat la avere,
Megelitule!
Vai de păcatele tale,
Izmenitule!

Te-ai bucurat la argint,
Păcătosule!
Argintu s-a cheltuit,
Ticălosule!
Tot la mine ai venit,
Deşuchiatule!
Dacă vrei să fii cu mine,
Gălbejatule!
Poartă-mă şi tu mai bine
Păduchiosule! [39]

[1] Herbert Peukert: *Serbokroatische und Makedonische Volkslyrik.* Gestaltuntersuchungen; Berlin, 1961, p. 132.

[2] Léon Pineau: *Les vieux chants populaires scandinaves*, I, Époque sauvage; Paris, 1898, p. 302.

[3] Ibid., p. 302 şi urm.

[4] Karl Bücher: *Arbeit und Rhytmus;* Leipzig und Berlin, 1909, p. 163 și urm.

[5] „Bien des refrains ont engendré les chansons qu'ils paraissent résumer." (Fernand Baldensperger: *La littérature.* Création, succes, durée; Paris, 1913, p. 28: „Multe refrenuri au generat cîntecele pe care par a le rezuma").

[6] Léon Pineau, lucr. cit., p. 297—298.

[7] Ibid., p. 299.

[8] Béla Bartók: *Scrieri mărunte despre muzica populară românească.* Adunate și traduse de Const. Brăiloiu; București, 1937, p. 6.

[9] H. Peukert, lucr. cit., p. 134.

[10] V. o listă la Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder);* Budapest, 1968, p. 403, dar 37 din acestea sînt cîntece de stea (ca text) și parodii de colindă.

[11] În culegerea din satul Valea Mică de pe valea Ampoiului am înregistrat în 28—29 decembrie 1964 cîteva colinde atît cu refren, cît și fără refren: ancheta a stabilit că executarea fără refren data de cîțiva ani.

[12] V. numeroasele oscilații în principalele colecții de colinde: At. Marian Marienescu: *Colinde;* Pesta, 1859; *Poezii populare din Transilvania;* București, 1971, p. 551—580; G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare române;* București, 1885, p. 16—96; C. Rădulescu Codin: *Din Muscel.* Cîntece poporane, vol. I; București, 1896, p. 113—144; Gh. Cucu: *200 colinde populare;* București, 1936, p. 3—161; Gh. I. Neagu: *Colinde din Ialomița;* Roșiorii de Vede, 1946, 59 p.; C. Mohanu: *Fîntîna Dorului;* București, 1975, p. 3—145; Alexiu Viciu: *Colinde din Ardeal;* București, 1914, p. 27—170; B. Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde,* p. 397—402; Sabin V. Drăgoi: *303 Colinde;* Craiova, f.a., p. 2—258; Const. A. Ionescu: *Colinde;* Sibiu, 1944, p. 45—155. Prin Bihor, refrenul a pătruns și în repertoriul nuptial.

[13] V. lista părerilor despre originea acestui cuvînt la Alexandru Rosetti: *Colindele religioase la români;* București, 1920, p. 24—32.

[14] Ovidiu Bîrlea: *Colindatul în Transilvania,* în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967;* Cluj, 1969, p. 266—267.

[15] V. articolul *Apfel, Apfelbaum,* în *Enzyklopädie des Märchens.* Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung; Berlin-New York, 1976, I, p. 622—626.

[16] B. Bartók, lucr. cit., p. 157.

[17] Ibid., p. 127. Aceste variante provin din Țara Hațegului, fără specificarea cînd se cîntă acea colindă.

[18] V. cîteva la B. Bartók, lucr. cit., p. 402.

[19] B. Bartók, lucr. cit., p. 37, unde lipsește textul, cules de noi ulterior pe bandă de magnetofon, la Inst. de folclor.

[20] H. Peukert, lucr. cit., p. 133.

[21] Ca în cîntecul de jale al celui chinuit de dorul iubitei, Matthias Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina;* Würzburg, 1940, p. 37.

[22] V. lista refrenurilor la Béla Bartók: *Rumanian Folk-Music*, v. III; The Hague, 1967, p. 601 și urm.

[23] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 304; cf. p. 46.

[24] B. Bartók, lucr. cit., p. 602.

[25] Ibid.,

[26] H. Peukert, lucr. cit., p.134.

[27] B. Bartók, lucr. cit., p. 306, 602.

[28] Ibid., p. 182; cf. alte exemple la p. 615.

[29] Vasile Bologa: *Poezii poporale din Ardeal;* Sibiu, 1936, p. 117 (două cintece diferite cu același tip de refren hexasilabic alternativ).

[30] Paula Carp, Al. Amzulescu: *Cîntece și jocuri din Muscel;* București, 1964, p. 230.

[31] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 361.

[32] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 335—336.

[33] Dimitrie Cantemir: *Descriptio Moldaviae;* București, 1973, p. 340, 341.

[34] M. Friedwagner, lucr. cit., p. 213—214.

[35] B. Bartók, lucr. cit., p. 22—24.

[36] Ibid., p. 126.

[37] Ibid., p. 612, 614; cf. alte exemple, p. 610—614.

[38] C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 159.

[39] Teodor Bălășel: *Versuri populare române; distractive;* Craiova, f.a., vol. II, c. a II-a, p. 41—42.

CUPRINS

Cuvînt înainte 6

I. 1. Preliminarii la o estetică folclorică 7
2. Particularitatea artei folclorice. Consecințele oralității.. 18

II. Jocul de cuvinte 28
1. Jocul de cuvinte în folclorul infantil și în ghicitori..... 28
2. Rimele interioare 33
3. Cuvintele neînțelese 35

III. Epitetul 40
1. Epitetul eficient 40
2. Epitetul encomiastic 46
3. Epitetul depreciativ 56
4. Cumulul de epitete 60

IV. Metafora și comparația 67
1. Geneza metaforei 67
2. Metafora în zicători și proverbe 70
3. Metafora în ghicitori 73
4. Metafora în povești 76
5. Metafora în poezia populară 78
6. Alegoria 94
7. Comparația simplă 100
8. Comparația complexă rituală 117

V. Formele de contrast 136
1. Singularizarea 137
2. Metafora (hiperbola) negată 141
3. Hiperbola 145
4. Oximoronul 152
5. Imaginea binară contrastantă 154

VI. Formele de repetiție 195
1. Repetarea cuvintelor la începutul cîntecelor 195
2. Anafora 196
3. Epifora 198
4. Anadiploza 198
5. Repetarea prin reluare 199

6. Paralelismul analogic 200
7. Paralelismul explicativ 202
8. Paralelismul sinonimic 205
9. Repetiția paralelistică enumerativă 211
10. Repetiția paralelistică sinonimică 218

VII. Formulele 249
1. Formulele fixe. Formulele inițiale 250
2. Formulele mediane 260
3. Formulele finale 262
4. Formulele mobile (sau călătcare) 267

VIII. Refrenul 279
1. Refrenul encomiastic 281
2. Refrenul ornament 286
3. Refrenul tematic 288

„Cititorul are în față o carte care nu seamănă cu nici una dintre poeticile tradiționale cu care l-a familiarizat școala. Iluzia că aceste poetici ar putea lămuri creația folclorică s-a spulberat la constatarea că ele, dimpotrivă, măresc opacitatea față de specificul folcloric cu cît sînt urmate cu mai multă fidelitate. Lucrarea mai are capitole care nu se văd prin tratatele de folclor din ultima vreme, cu cît mai prezumțios scrise, cu atît mai îndepărtate de arta vie a folclorului. Atari capitole alcătuiesc *in nuce* o introducere în arta poetică populară, socotită un domeniu pe deplin autonom."

OVIDIU BÎRLEA s-a născut în 1917, în Bîrlești, com. Mogoș, jud. Alba. Studiile superioare la Facultatea de Litere din București (secția filologie modernă). Cercetător al folclorului românesc și autor al mai multor studii, mai importante fiind: *Folclorul în Țiganiada* (1967), *Poveștile lui Creangă* (1967), *Metoda de cercetare a folclorului* (1969), *Istoria folcloristicii românești* (1974), *Mică enciclopedie a poveștilor românești* (1976).